

I 10846

Cărți
nemuritoare,
actori celebri
filme, filme, filme...

almanah

ci
ne
ma

1977

«Festivalul «Cîntarea României» trebuie să devină o manifestare a muncii și creației libere a poporului nostru, stăpîn pe destinele sale, care-și făurește în mod conștient viitorul luminos — comunismul.»

Nicolae CEAUȘESCU

Bucuria și răspunderea jubileului



Anul Nou 1977, an multiplu jubiliar! Aniversăm în acest an un secol de existență independentă a statului român modern, o sută de ani de la recucerirea și proclamarea solemnă a unui drept și a unei realități la care poporul nostru n-a renunțat și nu va renunța niciodată: dreptul de a trăi liber pe pămîntul care îi aparține dintotdeauna, realitate incontestabilă a permanenței sale în toate ținuturile stăpînite de strămoșii săi — Dacia Felix. Acest drept și această realitate sînt pentru noi atît de vii, atît de apropiate, ca ziua de ieri, mereu evocată, încît în Plugușoarele de Anul Nou spunem și azi «S-a sculat mai an/ Bădica Traian...» Iar în anul 1877, cel mai mare poet național, născut între molcome dealuri moldave, Eminescu, scria că evenimentul de la 9 mai nu a făcut decît să consfințească realitatea multiseculară, umbrită dar niciodată spulberată, a neămînării celor trei țări române, demne apărătoare ale civilizației și libertății în această parte a lumii.

Aducînd cinstire tuturor sirurilor de viteji și martiri, celor care le-au luminat credința și întărit puterea, numărăm cu emoție printre ei pe înaintașii noștri direcți care, încă din zorii acestei ere a revoluțiilor sociale și naționale, au înfăptuit la 1918 marea unire a tuturor românilor, iar apoi, sub steagul de luptă al clasei muncitoare, al Partidului nostru comunist, au înscris noi pagini de eroism, ducînd la victorie Insurecția națională antifascistă și antiimperialistă, conducînd țara pe drumul ireversibil al socialismului și comunismului, într-o lume mai bună și mai dreaptă.

Este o semnificativă coincidență că, în anul jubiliar 1977, aniversăm centenarul independenței de stat împreună cu asemenea mari date din calendarul nostru revoluționar: 70 de ani de la marile răscoale țărănești din 1907 și 30 de ani de la înfăptuirea, prin lupta forțelor patriotice conduse de Partidul Comunist Român, a marelui vis al lui Bălcescu și al celorlalți revoluționari de la 1848: republica la romîni!

Cinstind pe toți eroii care și-au legat numele sau au rămas anonimi sub aceste praguri ale istoriei, ne putem în același timp mîndri cu toții că momentele pe care le sărbătorim au fost de fiecare dată luminate de luceferii aprinși pe firmamentul țării, prin geniul marilor noastre talente, care au făcut să răsune «Hora Unirii» și «Deșteaptă-te române», evocîndu-i

în versuri și pinze nemuritoare pe dorobanții care se întorceau «pe drumul de costîșe ce duce la Vaslui». Dar cel mai mult ne mîndrim cu talentul care a dat cea mai pură și înaltă expresie umanismului nostru: poetul popular. Poporul român, care a atins în arta cultă a acestui secol culmile clasicității și performanțele spiritualității contemporane, a găsit cu mult înainte, în creațiile sale orale, echilibrul ideal, marea seninătate, care ne înobilează faptele și crezul, în lupta cu orice inerție și cu vrăjmășiile, îndemnîndu-te spre autodepășire și înțelegerea tuturor, inspirîndu-ne să facem tocmai astfel din acest «picior de plai» — «o gură de rai».

«Pînă la urmă, noi aici, în România — spune conducătorul partidului și al țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la sediînța din noiembrie, în care s-au trasat perspectivele anului viitor — putem acționa direct, ne putem asuma răspunderea pentru felul cum construim socialismul, asigurînd dezvoltarea, înflorirea țării noastre și contribuind la creșterea prestigiului socialismului în lume.»

Aducînd contribuția lor, poate încă modestă, la marele Festival național «Cîntarea României», cu care vom celebra centenarul independenței, cineasții și cinefiliile din țara noastră se mîndresc la rîndul lor cu faptul că primul film românesc de lung-metraj, realizat în 1911—1912, se numea **Independența României**, adevărat film-document despre războiul de la 1877. Pentru noi, ca pentru toate categoriile de creatori ai valorilor materiale și spirituale, anul jubiliar 1977 va fi cu atît mai mult un an al răspunderii maxime, un an în care va trebui să găsim forme mai eficiente de conlucrare între cineasți și scriitori, între creatori și critici, între profesioniști și amatori, pentru a da filmului românesc de toate genurile toată strălucirea și tot prestigiul. În acest mod vom putea face ca, la succesele obținute pe toate fronturile muncii să adăugăm și noi — cum ne îndemna secretarul general al partidului, președintele Nicolae Ceaușescu — **«bucuria exprimată în muzică, în dans, în creația literar-artistică».**

Aceste sentimente fac ca tradiționala noastră urare de Anul Nou, pe care o adresăm tuturor cititorilor, colegilor noștri, să sune acum mai plină de sens și mai înălțătoare decît oricînd: **La mulți ani!**

„CINEMA”



Anul 1977

Cîntarea României

Anul 1977 va găzdui, pentru prima oară, o manifestare națională care va intra în tradiția vieții noastre culturale: Festivalul «Cîntarea României». Va fi un prilej pentru cinematografia noastră să contribuie prin creațiile ei la afirmarea valorilor noastre spirituale, la cultura noastră socialistă.

Casele de filme — prin directorii lor — își anunță planurile de activitate, filmele, scenariile și creatorii care își dau concursul la realizarea de opere cinematografice pe măsura acestui eveniment al vieții noastre culturale.

Casa nr. 1:

Programul artistic la nivelul programului politic

În 1976 am realizat câteva filme cărora de-abia ultimele zile ale anului și începutul anului viitor le vor prileji întâlnirea cu publicul. Mă refer în primul rînd la două comedii de actualitate. **Serenadă pentru etajul XII**, un film scris de Tudor Popescu și realizat de un debutant — regizorul Carol Corfanta, prilejuiește reîntîlnirea cu Toma Caragiu, Draga Olteanu-Matei, Olga Bucătaru, Ileana Stana-Ionescu, Octavian Cotescu, Florian Pițu și mulți alții. Cea de a doua comedie este **Gloria nu cîntă**, semnată de regizorul de televiziune Alexandru Bocăneț. Surpriza pentru public o va constitui din nou o distribuție de prim rang. Din nou trebuie să citez pe Toma Caragiu, alături de Horațiu Mălăieș, Tora Vasilescu, Const. Rucăreanu, Jean Constantin, Jean-Lorin Florescu, Alexandru Manolescu, Octavian Cotescu, Ileana Stana-Ionescu, Dorin Dron, Margareta Pogonat și Margareta Pislaru despre care pot să vă spun că nu cîntă, deci nu la ea se referă titlul.

Dintre filmele începute în 1976, cu care publicul se va întîlni la începutul anului viitor, trebuie să citez în primul rînd unul dintre punctele de rezistență nu numai ale programului casei noastre, ci a două dintre case: nr. 1 și nr. 3. E vorba de **Buzduganul cu trei peceți**, în regia lui Constantin Vaeni, cu un scena-



Filmul unui memorabil moment istoric: anul 1600 din istoria noastră (Buzduganul cu trei peceți — scenariul Eugen Mandric, regia Constantin Vaeni, cu Victor Rebengiuc în rolul lui Mihai Viteazul)



Filmul clarificării unei conștiințe de luptător din ilegalitate (**Foc de iarbă**). Scenariul Mircea Daneliuc și Beno Meirovici, regia Mircea Daneliuc)

riu de Eugen Mandric. Un film cu foarte mari ambiții. Este nu numai încercarea de portretizare a unui personaj care a dominat secole de istorie românească, ci portretizarea unui întreg moment: momentul 1600, al primei uniri politice a celor trei țări române. Programul politic este acela care determină în primul rând importanța acestui film, dar efortul nostru și ambiția mare a realizatorilor și producătorilor au fost ca programul artistic al filmului să fie la înălțimea programului său politic. Dificultatea este foarte mare pentru că, inevitabil, filmul va intra, în fața publicului, în competiție cu una dintre realizările viabile ale cinematografiei noastre: **Mihai Viteazul** al lui Sergiu Nicolaescu, cu scenariul lui Titus Popovici. Nu vom putea evita comparația — nici nu vrem s-o evităm. Dar esențial este să se înțeleagă de la început că atât regizorul, cât și scenaristul și producătorii au dorit să realizeze altceva. Nu are nici un sens să se încerce aceeași formulă de film acolo unde cel care au abordat primul tema, după părerea noastră, au izbutit. Partea cea mai importantă și cantitativ și calitativ, în filmul **Buzduganul cu trei peceți** o constituie secvențele care-l înfățișează pe Mihai ca om politic, gînditor, conducător nu numai de oști, ci și de destine, conducător al unui neam. Un singur punct vreau să mai notez, înainte de a trece mai departe. Anticipînd și prevalîndu-mă în acest fel de obligație dar și de privilegiul producătorului, filmul va prilejui reîntîlnirea

cu un Victor Rebengiuc de zile mari, în rolul domnitorului.

Din producția anului 1977 au fost atacate și se află în diferite stadii de realizare la casa noastră de filme trei producții: prima dintre ele este **Foc de iarbă**, scris de Mircea Daneliuc, în colaborare cu Beno Meirovici și realizat tot de Mircea Daneliuc. Va fi o revenire pe ecran a acestui tînar cineast, deasupra debutului său bine remarcat, cu filmul **Cursa**. Și în acest caz am curajul să anticipez un film de foarte serioasă ținută artistică, cu un program politic captivant. Filmul își desfășoară acțiunea în anii 1939—40, înfățișînd clarificarea unei conștiințe sub influența luptătorilor comuniști aflați în ilegalitate. În cursul acestei ierni, se desfășoară filmări pentru **Riul care urca muntele**, readucînd pe platou pe Cristiana Nicolae, autoarea atît de sensibilului **Întoarcerea lui Magellan**. Este povestea unui tînar prea mic pentru a participa ca luptător activ la insurjecția națională din 1944 și prea mare pentru a se mulțumi cu rolul care i se rezervă. Urmărim peripețiile acestui tînar prin diverse unități ale armatei române, pe frontul anti-hitlerist, pînă departe, în Munții Tatra, unde el trăiește experiența fundamentală a tineretii, care-l definește ca luptător și în același timp o superbă poveste de dragoste. Ultimul film de care țin să vorbesc în termeni concreți este **Iarna bobocilor**. Cum sugerează titlul, este o continuare a filmului **Toamna bobocilor**, deci din nou o comedie,

o comedie de actualitate, o comedie de caractere, pe teme etice, o comedie în notă tandră. Realizatorii sînt aceiași: regizorul Mircea Moldovan, scenaristul Petre Sălcudeanu, actorii Draga Olteanu-Matei, Marin Moraru, Sebastian Papaiani, Emil Hossu, Dumitru Furdul, alături de care vor interveni și alții care n-au apărut în filmul precedent, printre ei aflîndu-se Carmen Galin și Virgil Ogășanu.

Dacă țineți evidența celor șase locuri pe care Casa nr. 1 le are în producția anului 1977, veți constata că mai rămîn de citat 2—3 filme. Nu le nominalizez, nu pentru că n-avem ce spune, ci tocmai pentru că avem foarte multe proiecte și sînt mulți candidați. Trebuie să menționez însă că e foarte posibil ca printre aceste producții să se afle un film de Sergiu Nicolaescu, conținînd aventurile comisarului Moldovan, sub titlul **Revanșa** sau **Comisarul revine**. E de asemenea foarte posibil să lucreze pentru noi, în 1977, regizorii Ștefan Traian Roman și Alexa Visarion. Dintre scenariii, aș mai menționa pe acela dedicat lui Aurel Vlaicu, precum și adaptarea cinematografică **Păsările** de Alexandru Ivasiuc, adaptare pe care o va face pentru film, romanțierul însuși.

Ion BUCHERU

Casa nr. 3:

Istoria resimțită în actualitate

Întîia din premierele Casei de filme 3 pentru anul 1977 va fi filmul **Ma-Ma**, după scenariul Vasilicăi Istrate (inspirat, cum zice genericul, «din «Capra cu trei iezi» de Ion Creangă și din alte povești în care binele învinge răul») și în regia Elisabetei Bostan, această regizoare căreia copiii țării noastre și ai multor alte țări îi datorează, poate, întîile ceasuri de emoție cinematografică.

După cum este cunoscut iubitorilor noștri de cinema, filmul este o coproducție româno-sovieto-franceză și s-a turnat în trei negative diferite, cîte unul pentru română, rusă și engleză, firește toate în aceeași mise-en-scène. Dar cine cunoaște puțin munca în cinematografie își poate imagina ce efort cu totul excepțional, și zic excepțional pentru că mi-e teamă să rostesc «eroic» într-o poveste cu copii, s-a cerut echipei, regizoarei Elisabeta Bostan, admirabilei Ludmila Gurcenko, lui Ion Marinescu (imagine) și lui A. Salamanian (sunet) și pînă la ultimul iepuraș interpretat de cel mai micuț dintre copiii cu care s-a



Un film-anchetă în care ritmul desfășurării îl dublează pe acela al anchetei sociale (Accident — scenariul Dumitru Carabă, regia Sergiu Nicolaescu, cu Sergiu Nicolaescu, Vladimir Găitan, Emil Hossu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ileana Popovici, George Mihăiță)

filmat la București și Moscova. **Ma-Ma** este un film muzical-coregrafic și, oricât aș încerca să fiu modest (ceea ce, în ciuda declarațiilor prietenilor mei, îmi reușește, totuși, uneori), trebuie să mărturisesc că ne aflăm în fața unei reușite de excepție sub raportul bogăției feerice a spectacolului, o bogăție pusă în slujba celor mai mari și mai adevărate sentimente, o feerie educativă.

Cît privește cea de a doua premieră a anului viitor, uitîndu-mă în ceața care guvernează (la ora cînd vă vorbesc) Buftea (la propriu, nu la figurat), o presimțim pentru sfîrșitul lunii februarie — începutul lunii martie. Ea este **Buzduganul cu trei peceti** — film în două serii, dintre care una aparține Casei 1 și cealaltă Casei 3. Cum eu sînt scenaristul acestei încercări de discurs politic despre unirea românilor sub Mihai Viteazul, las colegului meu Ion Bucher eventualele aprecieri și recomandări.

Pînă în vara anului 1977 — cînd vom prezenta publicului filmul despre independența cucerită la 1877, după un scenariu de Paul Anghel și în regia foarte experimentatului Sergiu Nicolaescu — pînă atunci, spun, vom mai reuși, cred, să prezentăm și cel puțin două premiere de actualitate.

Dar înainte de a vorbi despre ele, aș vrea să spun două cuvinte despre actualitatea istoriei, așa cum o resimțim noi, nu numai sentimental și teoretic, ci așa cum ni s-a relevat în compartimentul producției. Începînd cu sprijinul, de o generozitate de neuitat, pe care ni l-au acordat Ministerul Apărării Naționale, organizațiile județene de partid Pitești, Suceava, Brașov, Alba, oameni atît de diferiți ca preocupare cum ar fi gărzile patriotice ale Uzinei Mecanice Muscel și monahii Mănăstirii Putna, călăreții doctorului Apahideanu și prelații catedralei catolice din Alba Iulia, filmul **Buzduganul cu trei peceti**, ca și pregătirile filmelor **Grivița** și **Plevna** n-ar fi fost posibile, oricîte investiții ar fi făcut cinematografia, dacă ministerele, organizațiile și oamenii pe care i-am citat n-ar resimți istoria acestei țări ca pe o coordonată fundamentală a trăirilor lor în actualitate, n-am putea realiza epopeea cinematografică națională.

Iată de ce Casa de filme 3, care, cel puțin în paginile revistei «Cinema» și-a cîștigat o oarecare notorietate în promovarea filmului de actualitate și care acum a produs și continuă să producă multe filme istorice, nu socotește că și-ar fi schimbat orientarea producției ci, dimpotrivă, că se află în plină actualitate.

Cît privește filmele de dezbatere a unor probleme, conflicte, drame și contradicții contemporane, sperăm, cum spuneam mai sus, să prezentăm pînă în toamna anului 1977, sau la începuturile ei, trei filme din care voi cita aici unul singur. **Linorii din linia întâi**, scenariul și regia — Andrei Blaier, un film despre munca eroică a energomon-teurilor, despre viața lor de fiecare zi, surprinsă în lunile de iarnă de-a lungul traversării peste munți a unei linii de înaltă tensiune.

Nu citez celelalte titluri, pentru că la ora la care îmi faceți cîntea să mă întrebați care vor fi ele, avem în faze de lucru, mai mult sau mai puțin avansate, patru scenarii, dintre care, inevitabil, două vor rămîne anului 1978... și nu pot spune de pe acum care vor fi acelea, mai întîi pentru că nu știu și în al doilea rînd pentru motivul că nu vreau să stric revelionul a doi dintre colaboratorii mei.

Eugen MANDRIC

Casa nr. 4:

Sursa principală: literatura românească

Primul nostru film, gata de a fi oferit spectatorilor în anul jubiliar 1977, este opera lui Ion Popescu Gopo, **Povestea dragostei**, după «Povestea porcului» a lui Ion Creangă. Este un film care se înscrie, cu șanse deosebite, în prestigioasa tradiție a valorificării cinematografice, dintr-un unghi contemporan, a creațiilor reprezentative ale literaturii românești. Un film în care vrem ca spectatorul de azi să aibă satisfacția de a regăsi acele coordonate etice și estetice, acele sensuri morale și acel umanism specific care au inspirat clasicitatea literară românească și eposul nostru popular, cu un important rol formativ în procesul educațional pe care-l urmărim. Este un film în care sper că Gopo își va arăta multiplele lui posibilități de cineast, pentru că el este autorul scenariului, el este regizorul filmului, el este autorul desenului animat care întregeste narațiunea (în această peliculă jocul actoricesc se împletește cu evoluția personajelor de desen animat) și în același timp este și co-autorul muzicii. Deci un film care-l va reprezenta pe Gopo, așa cum este el, cu personalitatea lui artistică, în anul 1977, la vîrsta pe care o are.

Un alt film care-l va reprezenta de asemenea pe regizor, așa cum este

el, la vîrsta pe care o are, este **Marele singuratic** al lui Iulian Mihiu, după romanul și scenariul lui Marin Preda. Subiectul adaptat pentru ecran este deosebit de important, aducînd în discuție probleme filozofice majore ale existenței noastre actuale. Aștept cu emoție să văd cum va aprecia publicul modalitatea regizorală în care Iulian Mihiu a pus în valoare acest scenariu atît de bun al lui Marin Preda.

Un al treilea film produs de Casa noastră și care va apare pe ecrane în perioada imediat următoare, de data aceasta pentru copii și pentru tinerii spectatori, este **Roscovanul** de Francisc Munteanu, continuînd povestea de adolescență din serialul de televiziune **Pistuiatul**, mai coerent sper și mai inspirat decît episoadele văzute cu ani în urmă la televizor.

Aștept cu emoție intrarea în producție a unui scenariu pe care l-am dorit multă vreme și cu care Casa noastră de filme l-a solicitat îndelung pe autor. Este vorba de **Iarba verde de acasă**, semnat de un bun cunosător al satului și al vieții tinerilor intelectuali de aici, Sorin Titel. Este povestea unui tînr întele-

lectual plecat la studii și întors să contribuie la dezvoltarea vieții spirituale a satului. Emoția este sporită de faptul că asistăm cu acest film la debutul în lung-metrajul pentru marele ecran al unui regizor pe care l-am apreciat în producțiile sale anterioare de televiziune și de scurt metraj: Stere Gulea, distins recent cu un premiu al Asociației cineaștilor.

După succesul cu **Tănase Scatiu**, dorim să realizăm cu aceeași echipă, în regia lui Dan Pița, filmul **Iolanide**, cu un scenariu prin care Eugen Barbu adaptează romanele **Scrinul negru** și **Bietul Iolanide** ale lui George Călinescu. Preluînd materia literară a unor opere celebre ale lui Rebreanu, Cezar Petrescu și Zaharia Stancu, Alecu Ivan Ghilia ne oferă prilejul de a adăuga încă o piesă în arsenalul prestigios al ecranizărilor noastre, compunînd într-o structură inedită un scenariu despre anul 1907. În aceeași perspectivă a evocării tradițiilor noastre revoluționare, Teodor Mazilu lucrează în acest an aniversar la un scenariu despre proclamarea republicii, care a avut loc cu 30 de ani în urmă.

Corneliu LEU

Casa nr. 5:

Șapte filme educative, dar și plăcute

Primul film pe care îl vom prezenta este o comedie de actualitate cu caracter satiric, **Tufă de Veneția**, în regia lui Petre Bokor și cu un scenariu semnat de Valentin Silvestru. Filmul se bucură de concursul unui mare număr de actori de comedie. Va urma un film pentru copii, **Misterul Herodot**, care își propune să contribuie la completarea acelei lacune din producția noastră, în privința lucrărilor adresate celor mici, adolescenților și tinerilor, menite să-i fărmece și să-i educe. Regia și scenariul: Geta Tarnavski.

Al treilea film al nostru, din punctul de vedere al stadiului de lucru, se numește **Oaspeți de seară**. Un film în care regizorul Gheorghe Turcu se străduiește să găsească echivalențe cinematografice pentru proza acestui scriitor atît de original care este Alexandru Șiperco, bun cunosător, prin experiența trăită, al luptei eroice a comuniștilor români în anii ilegalității și ai insurjecției naționale.

Al patrulea este filmul **Cuibul salamandrelor**, o co-producție româno-italiană, cu o distribuție foarte spectaculoasă, din care fac parte actori români, americani și italieni: Gheorghe Dinică, Florin Piersic, Stewart Whitman, Woody Strode, Jean Constantin, Mircea Diaconu, Tony Kendal, William Berger, Radu Beligan, Valentin Plătăreanu, Paula Senatore, Gordon Mitchell, Mihai Boghiță, Roberto Messina, Ray Milland și alții. Regia: Mircea Drăgan. Scenariul: Ioan Grigorescu.

Pe locul al cincilea din punct de vedere cronologic, dar în mod sigur mai sus prin interesul și valoarea sa, se situează **Accidentul**, un film realizat de Sergiu Nicolaescu, după scenariul lui Dumitru Carabă. Un film-dezbateri, un film care, sub forma unei acțiuni tip «policier», ne prezintă desfășurarea unei anchete cu caracter sociologic, în plină actualitate. În distribuție: Sergiu Nicolaescu, Vladimir Găitan, Emil Hossu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ileana Popovici, George Mihăiță.

Pentru sfîrșitul anului viitor pregătim cîteva filme, printre care se vor afla cele realizate după scenariile lui D.R. Popescu (**Zorii**, dedicat înființării Partidului Comunist Român, în regia lui Andrei Blaier) și Petre Sălcudeanu (**Spaima de la miezul nopții**, film polițist din perioada anilor 1945—46, în regia lui Doru Năstase).

Dumitru FERNOAGĂ

Un film în care Gopo este scenarist, regizor, autorul desenului animat, co-autor al muzicii: autor total deci (Povestea dragostei. Rodica Mandache este una din interpretele filmului)



Ce datorează fil

Iată o întrebare fundamentală, cu dublu sens, cu referire la trecut și la viitor:

1 Care sînt reușitele și virtuțile obținute de cinematografia noastră grație colaborării cu literatura și cu literații?

2 Ce obligații are de împlinit filmul românesc pentru a fi la nivelul realizărilor celor mai reprezentative ale spiritualității noastre, pentru a fructifica în mai mare măsură sugestiile literaturii naționale?

Fără a ignora cîtuși de puțin specificitatea fiecăreia dintre cele două arte, dimpotrivă, depășind din capul locului ideea oricărei subordonări sau a simplului «transfer», raporturile dintre film și literatură nu pot să nu aibă printre preocupările noastre un loc privilegiat.

Sînt în primul rînd racordurile firești care se stabilesc, pe planul ideilor, al temelor și tipologiilor umane, între arta cu cea mai puternică tradiție și arta cea mai nouă a culturii noastre. Este identitatea, pe care avem datoria s-o facem evidentă, dintre marile coordonate filozofice, de viziune și stil, ale artei care a dat prima și cea mai strălucită expresie geniului creator al poporului nostru și ale artei celei mai populare, chemată cel mai stăruitor, în epoca contemporană, să exprime în forme proprii aspirațiile și originalitatea poporului nostru.

Făcînd din raportul film-literatură supra-tema acestui Almanah al anului jubiliar 1977, ne-am gîndit la tot ceea ce unește mai intim filmul românesc cu spiritualitatea românească, la tot ceea ce poate să stimuleze mai intens afirmarea deplină a artei noastre ca parte integrantă a culturii socialiste românești, ca factor activ în educarea și formarea celor mai largi mase de spectatori, în spiritul celei mai avansate și mai umaniste concepții despre lume și societate.

Ce datorează filmul românesc literaturii? Ce datorează dintre împliniri și ce datorează de acum încolo — iată temele dialogului nostru cu cîțiva dintre regizorii și scriitorii care figurează la loc de frunte în literatura și în filmografia națională. Prin intermediul lor, ne-am propus să identificăm punctele de contact și reușitele, să precizăm în această zonă titluri de filme și titluri de cărți, pe toată gama întinsă a ecranizărilor și adaptărilor, realizate sau posibile, dar și în sfera mult mai largă a exigențelor pe care le avem de formulat, stînd față în față și alături.

Un panoramic, pe care l-am dorit cît mai cuprinzător și reprezentativ, asupra experienței dobîndite în acest sens de cinematografiile și personalitățile de pe alte meridiane, completează și susține această dezbateră. Cum stă bine unui almanah, contribuțiilor critice, românești sau străine, li se alătură mărturiile intime ale unor mari scriitori și regizori, reînviind momente de odinioară din viața cinefilă,

Anvergură epică: Lică Sămădău, al lui Slavici în viziunea lui Iliu și interpretarea lui Geo Barton



mul românesc literaturii?

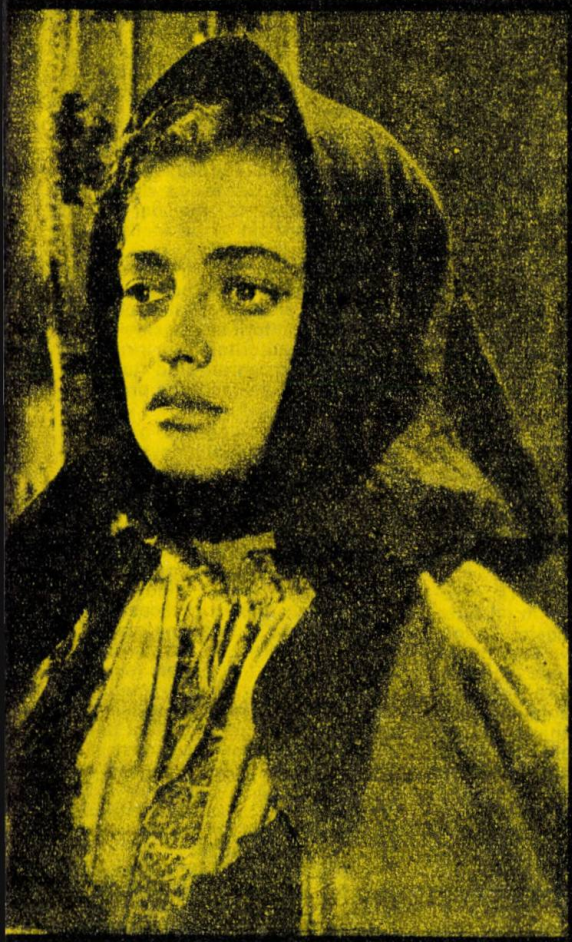
evocând ecranizări celebre, cu tot ceea ce continuă să ne fascineze în această lume a ecranului, de la căutarea unei vedete, la destinul unui decor.

Este, credem, o temă cu variațiuni care suscită un larg interes public, antrenând pasiunile, curiozitatea nobilă și dreptul suveran de a opta pentru lucrări de calitate, pe care l-au milioanele de cititori-spectatori, primii interesați în urmărirea destinului personajelor și cărților lor preferate, ca și în fericita împlinire, pe căi inedite, a filmelor românești.

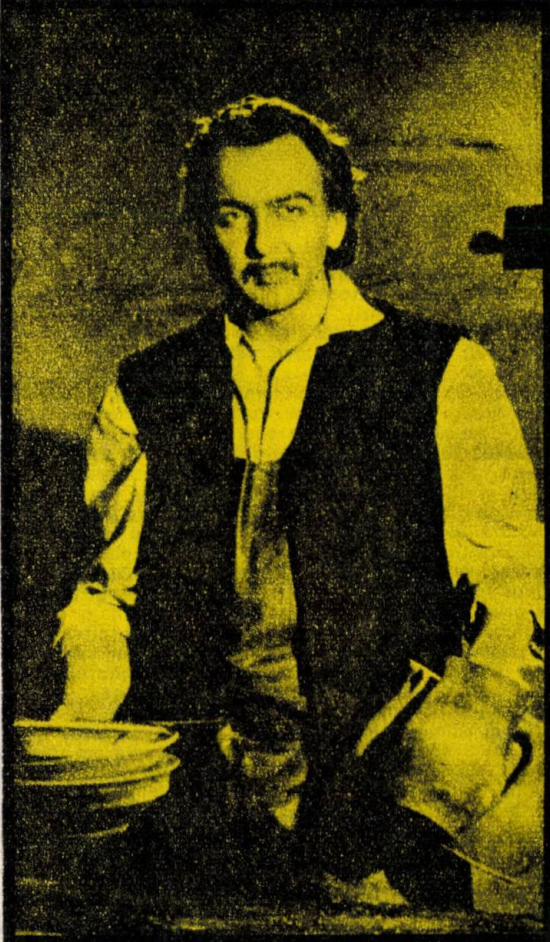
Cu toții am reținut indicația expresă din Programul de măsuri în domeniul ideologico-politic și cultural-educativ: «Vor fi ecranizate opere literare cu un bogat conținut de idei și cu înalte semnificații moral-politice». Cu toții dorim, așa cum ne îndeamnă Carta noastră ideologică, Programul partidului, «opere valoroase, care să îmbogățească patrimoniul culturii noastre socialiste și tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieții spirituale a poporului nostru.»

«CINEMA»

Expresivitate românească: un portret al Anei, Ioana Bulcă, realizat de Ovidiu Gologan



Vocația dezbaterii morale: hangiuul de la Moara cu noroc, Constantin Codrescu





«Vor fi ecranizate opere literare cu un bogat conținut de idei și cu înalte semnificații moral-politice»

(Din Programul de măsuri în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative)

Ce datorează filmul românesc literaturii...



Andrei Blaier:

Apelăm la literatură pentru că în ea găsim oameni interesați, o lume mai vie, conflicte mai puternice, o analiză mai nuanțată

— **Avem o întrebare tip cu care vrem să începem aceste convorbiri: ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Filmul e dator vîndut literaturii. Pentru că, după părerea mea, cele mai bune filme românești sînt totuși cele făcute după opere literare. N-aș încerca să le citez pe toate, vreau doar să amintesc unele repere: **Noaptea furtunoasă și Moara cu noroc, Pădurea spinzuraților și Felix și Otilia, Nunta de piatră, Dincolo de pod, Tânase Scatiu...** În afară de faptul că o serie din cele mai bune scenarii ale noastre au fost găsite în romanele noastre, filmul românesc are incontestabil, ca orice cinematografie, o datorie culturală față de literatura națională. El poate să faciliteze apropierea unor pătri mult mai largi de cunoașterea valorilor literaturii. Se știe, ecranizările nu închid porțile lecturii, ci stimulează gustul pentru citit. De aceea interpretarea, citirea într-o viziune nouă a romanelor și a altor lucrări literare, este o operă de mare importanță educativă și formativă. Pe de altă parte, socotesc însă că pre-eminența ecranizărilor, în tabloul general al cinematografiei noastre, nu este neapărat îmbucurătoare. O cinematografie trebuie să trăiască pe propriile-picioare, prin ea însăși. Or, preo-

cupîndu-se de ecranizări, cred că cinematografia noastră și-a neglijat uneori propria sa bază. Ca să zic așa, acest modest reproș îl fac și scriitorilor, care în tot cazul scriu mult mai bine pentru volumele lor decît pentru film. Iar un roman, chiar un roman așa-numit «cinematografic», nu prefigurează efectiv o realizare cinematografică, ci constituie în cel mai bun caz o premiză. De aceea, recunoscînd că ecranizările noastre sînt cele mai izbutite dintre filmele pe care le-am propus, vreau să subliniez că aceasta se întîmplă din păcate.

— **Din păcate, dar ce?**

— Regizorii noștri preferă ecranizările în primul rînd în virtutea acelei atracții și obligații despre care am vorbit înainte și în al doilea rînd pentru că ei găsesc în literatură scenarii bune care nu există ca atare. Eu asta am căutat în **Jocul cu moartea** al lui Zaharia Stancu și asta am găsit. Apelăm la literatură pentru că în ea găsim oameni mai interesați, o lume mai vie, o analiză psihologică mult mai atentă, mai nuanțată, conflicte mai puternice, deci o structură artistică mult mai solidă decît cea pe care o descoperim de obicei în scenariile noastre.

— **În ceea ce vă privește, ați ajuns însă la o a treia soluție:**

penultimul dumneavoastră film, ilustrate cu flori de cîmp și cel la realizarea căruia porniți acum, Linorii din linia întîi se bazează pe scenariul propriu.

— Nu mi se pare o cale de recomandat și nu-mi permit s-o recomand. Fără să mă dezic de autoritatea totală pe care și-o poate asigura un regizor, scriindu-și singur scenariile, aș fi foarte bucuros să primesc scenarii scrise de scriitori, fiindcă un regizor nu e obligat să aibă har scriitoricesc.

— **Există undeva în lume o astfel de practică, cu rezerve de scenarii gata făcute, din care regizorii vin să ia ca din raft?**

— Presupun că nu, dar există scriitori care vin ei cu ideile și cu subiectele la regizori, cum venea Zavattini la De Sica. În ceea ce ne privește, avem însă nevoie de un cod moral al colaburării în cinematografie. Scriitorii se consideră încă frustrați în autoritatea lor profesională, în momentul cînd lucrează pentru film, dacă se pune problema unei conlucrări. Rareori acceptă să compună dialogurile unui film sau să fie solicitați altcineva să scrie dialogurile la scenariul lor. Se simt nedreptățiți și mai puțin utili, cînd de fapt tocmai printr-un asemenea sistem de lucru ei devin mai utili. Există regizori care gîndesc ei înșiși dramaturgic, și compun dramaturgie, ca Iulian Mihu și alții. Ei ar trebui folosiți în acest sens. Eu îi folosesc, sub forma sfaturilor pe care le solicit. Un scriitor care e și producător, ca Eugen Mandric, gîndește foarte bine dramaturgie. Și așa mai departe. Ar trebui deci să ne unească un sentiment deplin de integrare în efortul de construcție a unui cinematograf românesc, fără a cîntări neapărat, penibil de exact, fiecare, părțica sa de contribuție pentru care să ne cerem ulterior părțica de aplauze.

— **Dincolo de acest statut, care vă sînt totuși preferințele literare?**

— Eu ecranizări vreau să fac de foarte multă vreme. Citesc literatură

română contemporană, aproape tot ce apare, și consider că foarte multe dintre romanele și nuvelele noastre pot fi transformate în filme. După ce am terminat **Prin cenușa imperiului**, încălzit de Zaharia Stancu și de literatura lui, am făcut șase scenarii după «Descult», pentru un serial de televiziune, cerut de televiziune. Aștept de un an de zile o decizie. Am mai propus să fac **Șatra** lui Zaharia Stancu și **Patul lui Procust** al lui Camil Petrescu, din care cred în continuare că ar putea ieși filme senzaționale. Dar mă gândesc și la literatura scrisă astăzi. **Groapa** lui Eugen Barbu e un film aproape gata făcut, de talie internațională. Augustin Buzura, un mare scriitor, ne oferă prozele sale din care se pot scoate mai multe filme. **Galeria cu viță sălbatică**, al lui Constantin Toiu, este un roman extraordinar. Din fiecare dintre cărțile lui Dumitru Radu Popescu aș face cite un film. Extrem de generoasă e proza lui

Marin Preda, în ciuda unor opinii, exprimate într-o discuție pe care am avut-o nu demult la televiziune, care pretindeau că proza sa ar fi «necinematografică». Nu recunosc, mai precis nu cunosc acest termen! **Într-o casă străină**, penultima carte a lui Teodor Mazilu, este un film excelent. Îmi scapă acum, desigur, în această convorbire improvizată, o serie întreagă de scriitori de astăzi, ca Paul Georgescu, Francisc Păcurariu, Virgil Duda, extrem de apropiați, prin literatura lor, de film. Ca să nu mai vorbim de Alexandru Ivasiuc, din al cărui roman **Păsările** un singur fragment îmi pare suficient pentru a putea porni la realizarea unui film, cu mare dragoste.

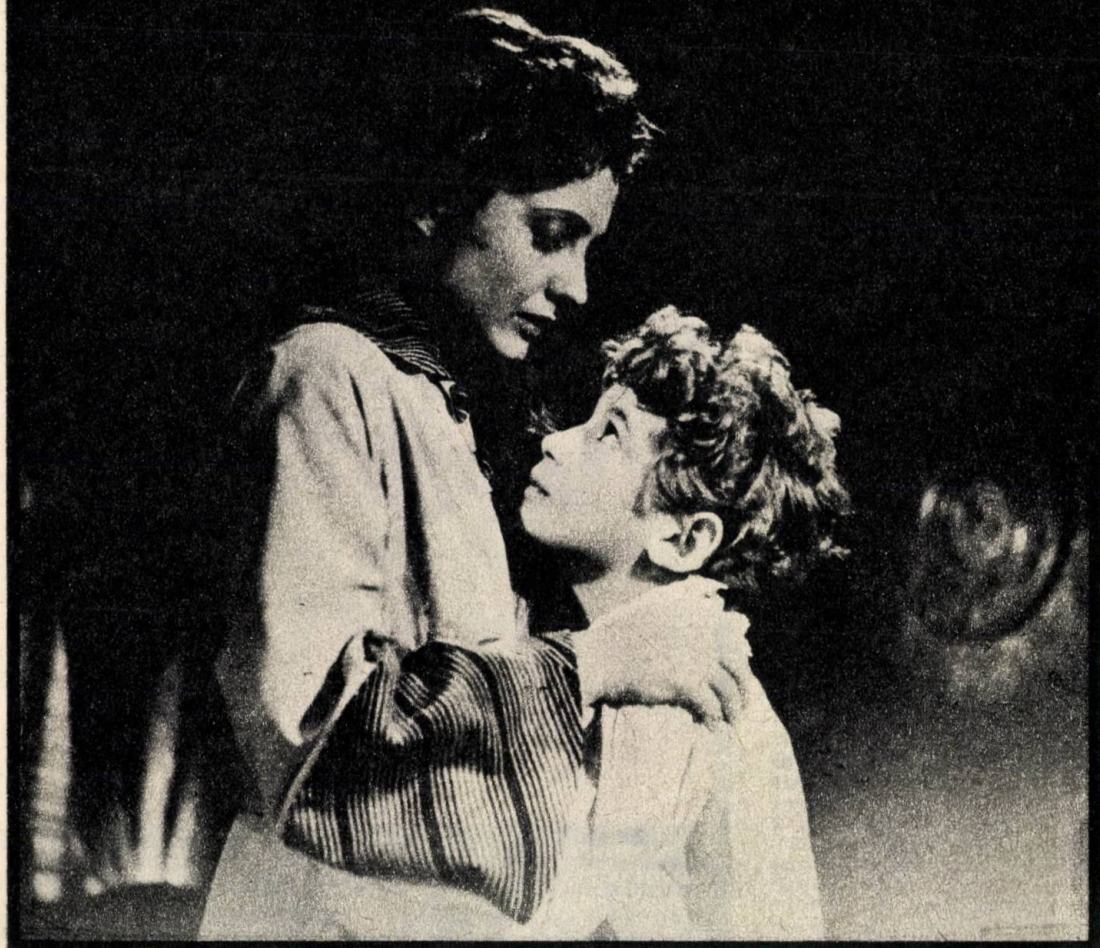
— Nu credeți că s-a încetățenit o falsă impresie, că am fi făcut multe ecranizări, tot așa de falsă ca impresia că am fi făcut multe filme istorice?

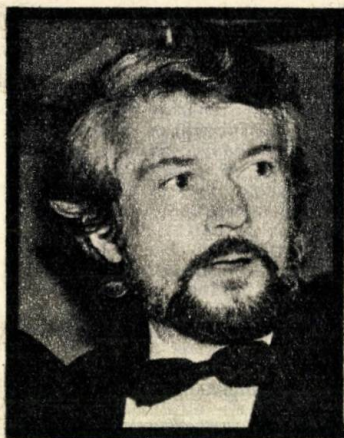
— Ba da, cred că un principiu asemănător celui care guvernează

acum realizarea epopeii cinematografice naționale ar trebui să se aplice și în acest domeniu. Producătorii delegați, altădată numiți redactori, ar trebui să știe în orice moment nu numai tot ce apare astăzi și tot ce e posibil de ecranizat din literatura noastră actuală, de bună calitate, dar să și aibă un plan riguros, înțeles elaborat, de înaltă cultură, în raport cu tot ceea ce, din patrimoniul nostru cultural, din proza și literatura noastră, merită și trebuie să fie, dacă se poate, echivalat pe ecrane. Pentru că, iată, un mare scriitor ca Sadoveanu nu a fost prea bine reprezentat pe ecran. Mă întreb cine ne asigură că dintr-un plan tematic bine gândit nu lipsesc Sadoveanu, Camil Petrescu, Caragiale, nu numai dramaturgul ci și nuvelistul, și o întreagă pleiadă de scriitori străluciți, începînd cu Nicolae Filimon, care așteaptă de mult prea mult timp, cu **Ciocoi** săi vechi și noi.



Unul din primele succese cinematografice românești inspirate de literatură: **Viața nu iartă după Alexandru Sahia**, în regia lui Iulian Mihu și Manole Marcus. Cu Angela Chiuaru în distribuție.





Mircea Mureșan:

Cinematograful nu se poate despărți de literatură, indiferent dacă ea este datorată unui scriitor-scenarist, unui scriitor pur și simplu sau regizorului

să adaug că — într-o retrospectivă care se extinde de-a lungul a peste zece ani, asupra unor opere devenite clasice — și viziunea regizorilor a contat la succesul acestor filme. Mă refer la **Pădurea spinzuraților** de Liviu Ciulei, la nuvelele lui Alexandru Sahia ecranizate de Iulian Mihu și Manole Marcus în **Viața nu iartă** și chiar la propriul meu film, **Răscoala**. Literatura a câpătat prin aceste filme nu numai o interpretare originală, dar și cu totul altă existență.

— **V-ați putea imagina peisajul filmului românesc fără ecranizările care s-au succedat, de la Noaptea furtunoasă la Tănase Scatiu?**

— În general, dacă privim peisajul cinematografiei mondiale, fără ecranizările din literaturile respec-

— **Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Dacă admitem că scenariul este literatură, atunci mă simt îndemnat să spun că cinematograful datorează literaturii viața. Și eu sînt printre cei care consideră scenariul o literatură specifică, dar literatură. În acest sens, nu se poate imagina artă cinematografică fără surata ei cea mai apropiată, care este arta literară. Cinematograful nu se poate despărți și nici nu se va putea despărți de literatură, indiferent dacă ea este datorată unui scriitor specializat în scenaristică, unui scriitor pur și simplu sau regizorului. Contribuția regizorului în elaborarea scenariului este oricum vitală, cum vitală este pentru film această literatură numită scenariu. Calitatea de surori a celor două arte ar trebui însă înțeleasă și mai profund, dacă le-am socoti nu numai născute din aceeași mamă, dar și gemene, atunci cînd se dorește să se facă cu adevărat artă cinematografică modernă. Poate că într-o perspectivă mai îndepărtată, literatura se va îngemăna și mai mult cu cinematograful, vor face un fel de corp comun, cu un sistem de vase comunicante și un sistem nervos comun. Odată cu simplificarea mijloacelor tehnice ale cinematografului, odată cu introducerea unor pelicule mult mai sensibile, a unor camere de luat vederi mult simplificate, și mai ușor de minuit decît cele care există astăzi, literatura numită scenariu s-ar putea naște odată cu filmul și învers.

— **Cum vă apare însă literatura de dincolo de scenaristică, înainte de acest viitor îndepărtat?**

— Și la acest capitol sînt îndemnat să spun că filmul a cîștigat de la literatură totul, că îi datorează oricum mult mai mult decît apare la prima vedere. În mod cert, și asta s-a spus nu odată, o serie dintre cele mai importante succese ale filmului românesc sînt datorate literaturii clasice, ecranizărilor din Rebreanu, Agârbiceanu, iar mai recent Duliu Zamfirescu. Dar aș vrea



O transpunere fidelă a unei excelente nuvele: Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, după «Moartea lui Ipu» de Titus Popovici. Regia Sergiu Nicolaescu (Cu: Ioana Bulcă, Gheorghe Dinică, Ion Besoiu, Octavian Cotescu.)



O ecranizare mereu citată: Pădurea spinzuraților, după Liviu Rebreanu. Regia: Liviu Ciulei (Cu Victor Rebengiuc și Gina Patrichi)



Unul dintre cele mai importante succese ale filmului nostru datorat literaturii: Răscoala după Liviu Rebreanu. Regia: Mircea Mureșan. (Cu Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Ion Besoiu, Sandu Sticlăru, Cornel Gîrbea)

tive, el ar fi mult săracit. De altfel filmul, la început o simplă tehnică, nici nu s-ar fi conturat ca artă fără preluarea tradițiilor literaturii și celorlalte arte.

— Sînt totuși unele cinematografil în care am putea să ne imaginăm ceva mai ușor absența ecranizărilor. De pildă, cinematografia americană sau cea italiană.

— Nu cred. În absolut toate cinematografiile există momente impor-

tante datorate literaturii, și se pot cita mari ecranizări. Bineînțeles, dacă ne referim la un singur curent, cum e neorealismul, ecranizările sînt mai puține, dar nu putem ignora că, în aceeași cinematografie italiană, Visconti a fost un ecranizator prin excelență.

— Mă gîndesc la faptul că în timp ce unele cinematografil, cum e cea suedeză, s-au lăsat mult influențate, de la început, de literatură, altele nu au contat

pe ea în aceeași măsură. E o nuanță care poate ține de un anumit specific național.

— S-ar putea ca unele cinematografii, chiar dintre cele mai importante, să fi recurs la cărți în momentele de criză. Cinematograful american a început, într-adevăr, fără să apeleze la literatură. Marile filme ale pionierilor sînt opere de sine stătătoare — **Intorelanta**, **Nașterea unei națiuni**, toate filmele lui Chaplin și însuși westernul, care s-a buizit mai mult pe eposul popular. Ulterior, însă, cinematografia, intrînd pe panta unui mare consum de subiecte, a fost poate constrînsă să apeleze la literatură.

— Sau, dimpotrivă, de-abia dezvoltîndu-se ca artă de sine stătătoare, egală în posibilități cu literatura, a fost în măsură, la maturitate, să-i abordeze subiectele, adică să intre în competiție cu ea.

— Iată deci că fenomenul este foarte divers și greu de analizat în cîteva cuvînte. Cert este că cinematograful nostru nu poate fi conceput fără prezența în peisajul său general a ecranizărilor care, în marea lor majoritate, sînt momente importante de artă cinematografică, mai concludente decît unele dintre celelalte realizări. Dar nici acestea din urmă nu pot fi neglijate sau subapreciate.

— Aveți unele intenții concrete în privința ecranizărilor?

— Am multe intenții care intră în zona celor mai frumoase speranțe ale mele. Pe locul întîi se află **Ion** al lui Liviu Rebreanu. Urmează o listă lungă, din care face parte, de pildă, și un roman uitat al lui Ion Agârbiceanu, **Arhanghelii**.

— Pentru că ați realizat **Răscoala** după Rebreanu, dar și **Baltagul** după Sadoveanu, iar acum pomeniți din nou numele unor scriitori mai des frecvențați de cineasți, nu vi se pare că se conturează un destin cinematografic diferit al unora dintre scriitorii noștri clasici: de pildă, Slavici, Rebreanu și Agârbiceanu în comparație cu Sadoveanu?

— Sadoveanu este stilistic mai greu de «prins» pe ecran. Dacă se ignoră ceea ce este mai propriu la el — limbajul ca atare, expresia literară — și se reține numai acțiunea, firește că literatura lui apare mult săracită în film. Scriitorii ardeleni sînt mai epici, în sensul obiectivității narațiunii. Toți cei trei pe care i-ați pomenit sînt foarte mari și literatură lor, chiar cea mai puțin cunoscută, poate să ofere în continuare momente fundamentale pentru cinematografia noastră. Și Sadoveanu este un mare epic, după unii chiar cel mai mare. Este, într-adevăr, dar epica lui realizează o sinteză cu liricul și cea mai dificilă de analizat sau transpus este o anumită oralitate a narațiunii. Ca și în cazul altor scriitori, rămîne o problemă deschisă, adică un teren ideal pentru viitoare revelații.





Sergiu Nicolaescu:

Nu există sursă mai puternică de inspirație decât lupta socială care clarifică ideile și-ți dau posibilitatea să le exprimi cu forță

— Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?

— Eu cred că lucrurile trebuie privite în felul următor. Desigur că, în afară de viață, literatura este un izvor de inspirație extrem de bogat și divers. De aceea privesc relația film-literatură în două feluri. Atunci când abordezi un anumit roman sau orice altă lucrare literară și-ți propui să faci ecranizarea ei este una, iar atunci când mărturisești opera unui scriitor doar ca punct de plecare al filmului este altceva. În acest ultim caz m-am aflat cu **Osinda**. E adevărat că **Osinda** pornește de la romanul **Velerim și Veler doamne** al lui Victor Ion Popa, e adevărat că filmul preia o idee din acest roman, e adevărat că un personaj din această carte mi-a inspirat un alt personaj, care este acela din film — fratele lui într-un fel, dar oricum un om diferit: Manlache Pleșa în roman și Manlache Preda pe ecran. Pentru mine personajul acesta este o victimă a societății, el reprezintă destinul unei clase, în timp ce Victor Ion Popa pornea de la cazul unei namile de om, cu un temperament nestăpinit, cu un destin fatidic. Modificând optica și unele date ale personajelor, am ajuns astfel la altă structură a tuturor conflictelor din film. În așa fel încît, dacă nu făceam respectiva precizare pe generic, dacă aș fi schimbat toate numele și dacă nu luam totuși din roman, cu admirația pe care o port scriitorului, unele personaje ca moș Petrace — păstrîndu-le mai aproape de tipurile din carte — povestea din film putea să pară absolut originală. Dar chiar acest cantonier, Petrace Sava, își descoperă în film o îndatorire morală nouă, în relație cu Manlache Preda. Încercarea lui de a demonstra că nu a trădat nici în 1907 explică de ce se sacrifică el pentru erou și cum devine el însuși o victimă a societății. Nu mai vorbesc de personajul pe care-l interpretez eu, procurorul, cu totul diferit față de cel din roman.

— Interesant e că personajul acesta justițiar, al procurorului,

exista și în roman ca sugestie, dar în fond el apare în filmul dumneavoastră ca o creație la granița dintre literatură și o anumită cultură cinematografică. Acest tip de intelectual, posedat de ideea dreptății absolute, ține de o anumită tradiție a literaturii române în general...

— Atît de des întîlnit la Camil Petrescu, de pildă.

— Dar, în același timp, acest personaj apare și ca o firească

intruchipare, într-o variantă autohtonă, a unei tradiții cinematografice, a celui tip de erou care face dreptate și care a devenit aproape un mit modern al filmului de acțiune, în sensul nobil al cuvîntului.

— Este o remarcă pe care o făceau și unii spectatori, cu care m-am întîlnit nu demult. Într-adevăr, în aproape toate filmele mele, există acest tip de personaj, avînd funcția despre care vorbiți și poate nu întîmplător, de multe ori, îl interpretez eu, dovadă cît de mult îl prețuiesc.

— Am citit într-o cronică, n-are importanță a cui, o obiecție care nu mi s-a părut că rezistă, în legătură cu acest personaj: faptul că el pleacă pe munte, iarna, în căutarea lui Manlache, îmbrăcat de oraș, adică fără hanorac. Dumneavoastră ați recurs la o convenție artistică plauzibilă și tocmai acest detaliu subliniază specificul și caracterul excepțional al acestui tip de intelectual. Stupid ar fi fost, dimpotrivă...

— Să fi fost îmbrăcat în schior. Sigur că da, închipuiți-vă scenal Vreau să fac o precizare. Sînt un regizor logic în povestirile mele, și-mi pare rău că respectivul cronicar nu observă, cel puțin ca spectator, acest lucru. Apropo de scena la care vă referiți, în film, judecătorul tocmai îi adusese la cunoștință pro-



Un film care pornește de la un roman binecunoscut: *Osinda*, după sugestiile din opera lui Victor Ion Popa. Regia: Sergiu Nicolaescu (Cu Amza Pellea și Gheorghe Dinică.)

curorului că a primit scrisoarea de mutare. Din acel moment, în criză de timp, personajul este forțat, și de acest element legal, să continue oricum ancheta pentru care nu mai

are decât 24 ore. De aceea le spune jandarmilor să-l urmeze imediat în căutarea lui Manlache. Nebunia, aparenta absurditate a plecării iarna pe munte, în haine de oraș, aparține

unui personaj unic sau greu de găsit într-o astfel de societate, iar păstrarea îmbrăcămînții era primul gest de bun simț pe care puteam să-l fac într-o situație de genul acesta. Ar fi fost o trădare completă a personajului dacă-i schimbam, fie și numai mânușile sau bastonul.

— **Ne spuneți ceva despre viitor?**

— Voi continua pe linia aceasta. Sigur că nu exclud posibilitatea ca, într-o bună zi, să fac o ecranizare propriu-zisă. Am făcut de fapt una: **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, după Moartea lui Ipu de Titus Popovici.** Împreună cu autorul, acesta fiind în viață, am operat unele schimbări, dar transpunerea era fidelă acestei excelente nuvele. Erau în primul rînd aceleași personaje — puse uneori în situații diferite, dar aceleași. În aceasta constă de altfel, după părerea mea, fidelitatea față de un text literar: păstrarea personajelor, a caracterelor. În momentul de față am în plan și voi realiza, după Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.** Și în acest caz, mă voi depărta într-un anumit fel de roman, deși rămîn mult mai fidel față de text decât în realizarea anterioară. Mă voi situa, ca soluție dramaturgică, undeva între fidelitatea față de



«Filmul — spune Andrei Blaier — e dator vîndut literaturii» și între filmele cele mai reușite inspirate de aceasta, citează și «Felix» și Otilia de Iulian Mihu (Cu Julietta Szönnny)



Între ecranizările de pînă acum, Dincolo de pod, regia Mircea Veroiu, este un film care va fi mereu amintit (Interpreți: Ovidiu Iuliu Moldovan, Maria Ploaie, Leopoldina Bălănuță, Irina Petrescu)

Moartea lui Ipu și libertățile pe care mi le-am asumat în Osinda.

— **Vă preocupă deci problema aceasta a fidelității față de opera originală.**

— Da, dar parafrazănd sau ducind mai departe formula «libertatea este necesitatea înțeleasă», așa spune că, în cazul nostru, fidelitatea este libertatea înțeleasă. Eu sint printre cei care susțin că literatura română ne oferă personaje de excepție. Avem romane de mare valoare, care pot sta la baza unor mari filme. Pentru mine romanul de la care pornesc e un mediu care inspiră. Sint momente în care simt nevoia să arăt pe ecran exact ceea ce am citit. Atunci e simplu. Sint însă alte momente ale lecturii care îmi declanșează noi idei, un mecanism propriu al imaginației, exact cum se întâmplă pe platou, cînd vine un actor și-mi propune o soluție nouă pentru scena pe care o filmez. Pornind de la ideea lui, eu ajung de obicei la o a treia soluție. Mi se întâmplă, de pildă, să mă opresc în plină lectură, să las cartea din mînă, pentru că din acel moment a început să se deruleze pe ecranul minții o altă poveste. Am stat așa, cu romanul *Velerim și Veler doamne* în mînă, trei ani de zile. Ezitam, să-l fac sau să nu-l fac film. Și bine că am ezitat. De-abia după trei ani s-a concretizat noul subiect care ne aparține, mie și lui Anușavan Salamanian.

— **Este însă un adevărat eveniment, că dumneavoastră, care ați început cu filme de mare amploare spectaculară și ați continuat cu unele de acțiune foarte**

dinamică, v-ați decis să faceți un film după romanul unui scriitor cunoscut prin analizele lui dificile, în care ideile se confruntă aproape în stare pură.

— Fac parte din acea categorie de regizori care de fiecare dată, la fiecare nou film, și pînă în ultimul moment, înainte de filmarea oricărei scene, pot suferi sau pot determina transformări. Toate aceste transformări vizează însă un cîștig sigur: acela al exprimării clare a ceea ce vrei să spui, oricît de dificilă este nuanța ideii. În raport cu opera lui Camil Petrescu, nu vreau să trădez ținuta intelectuală și factura aparte a proceselor de conștiință ale personajelor sale, nici ideile și sentimentele formidabile descrise în roman. Dar în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sint de fapt două romane. Într-un fel se prezintă partea de început și cu totul altceva este prezentarea războiului. Ca și în *Osinda*, vreau să fac un film social. Consider că nu există sursă mai puternică de inspirație decît conflictele sociale, decît lupta socială cu un scop precis, care clarifică ideile și-ți dau posibilitatea să le exprimi cu forță. În cazul romanului acesta, e vorba în primul rînd de război, de acest cataclism social, de datorită de apărare a patriei, de a sta cot la cot cu acești oameni care-și apără pămîntul, țărani, muncitori și intelectuali. Acest tablou depășește prin amploarea sa orice sentiment personal și de aceea în film, în acest film de război, viața particulară a eroului este o retrospectivă.

În unele cazuri transterul grăbit al literaturii sau al mijloacelor literare în filme, de pildă printr-un exces de dialog sau comentarii, a fost dăunător. Colaborarea aceasta presupune deci multă grijă, ea trebuie să se desfășoare nu de dragul de-a ne inspira din literatură, pentru că e mai comod, ci numai în virtutea unei reale dorințe de-a duce mai departe ceea ce arta literară românească deține mai pretios.

— **Ați putea preciza unele repere?**

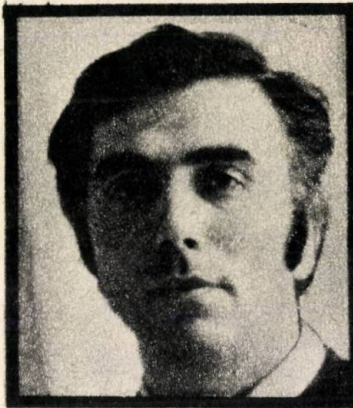
— Așa spune, de exemplu, că un roman al iubirii, într-un context și dintr-un unghi specific, ar exista la noi — poate *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* al lui Camil Petrescu. Dar un film al iubirii tot atît de specific nu avem. O serie întreagă de mituri sau motive dramatice, tradiționale sau moderne, pe care literatura noastră le păstrează și le transmite din generație în generație de scriitori, în cinematografie n-au pătruns încă prea concludent. În literatura noastră modernă, miturile și motivele tradiționale sint mereu preluate și transfigurate, ceea ce dovedește că nu e vorba doar de unele date primare, ci de coordonate spirituale cu valoare permanentă, în evoluția lor istorică.

— **Baltagul, de pildă, are ca punct de plecare doar un ecou din «Miorița», dezvoltat pe cu totul alte planuri.**

— Cu atît mai mult filmele noastre ar putea să încorporeze în structurile lor intime respirația marilor idei umaniste, care ne caracterizează, dezvoltate în planuri nebănuite, în sensul conștiinței noastre socialiste, în care spiritul de sacrificiu și geniul constructiv neabătut, ilustrat de balada Meșterului Manole, se integrează la loc de cinste. N-avem un film de dragoste românesc, dar în literatura lui Sadoveanu, la care v-ați referit citînd *Baltagul*, găsim cel puțin 3—4 povestiri de dragoste de o mare originalitate, absolut inconfundabile, pentru că nu se puteau întîmpla în alte părți: *Păcat boieresc*, *Cîntec de dragoste*, ca să nu mai vorbim de *Ochi de urs*, unde Sadoveanu se întrece pe sine, povestea sa de dragoste devenind filozofie a țăranelor române, a omului din popor, a individului confruntat cu natura și cu superstițiile.

— **Dar Sadoveanu nu pare prea «cinematografic», dacă ne conducem după rezultatele unor prime încercări.**

— Părerea mea este că nu există literatură «cinematografică». Literatura trebuie considerată totdeauna ca literatură. Doar un autor de scenarii, cînd devine adaptor, sau un regizor care realizează ecranizarea pot fi mai mult sau mai puțin inspirați citînd o operă literară. În cazul lui Sadoveanu, eu personal mă simt foarte inspirat pentru film, ca și atunci cînd îi citesc pe Panait



Dan Pița:

Colaborarea noastră trebuie să se desfășoare nu de dragul de a ne inspira din literatură, pentru că e mai comod, ci pentru a duce mai departe ceea ce literatura are mai prețios

— **Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Din colaborarea cu literatura, uneori filmul românesc a cîștigat, alteori a pierdut. Cîștigul imens ținut în primul rînd de moștenirea concretizată în marile opere, de romanele și nuvelele compuse de-a lungul celor o sută — o sută cincizeci de ani, de cînd se scrie la noi literatură modernă și dinainte, chiar de la cronicari. Aceste tradiții făurite și păstrate în literatură, ca ex-

presie a spiritualității românești, deținând o viziune proprie asupra existenței și a lumii, conturînd motive tematice și repere stilistice specifice națiunii și țării noastre, devin implicit tradiții și repere ale cinematografului național. Datorită pe care filmul o are în acest sens trebuie însă achitată ținînd seamă de faptul că literatura își are limbajul și modalitatea ei de exprimare, după cum cinematograful posedă o structură și o formă aparte de manifestare.



«Dincolo de roman sau nuvelă — afirmă regizorul Dan Pița — există ceva în plus care poate fi pus în lumină». Tănase Scatiu, scenariul Mihnea Gheorghiu, în regia aceluiași regizor, cu Vasile Nițulescu și Cătălina Pintilie

Istrati și Nicolae Filimon sau Negruzzi. Totdeauna însă, dincolo de sensul evident din roman sau nuvelă, există ceva în plus care poate fi pus în lumină.

— După Agârbiceanu, care v-a inspirat în Nunta de piatră și Duhul aurului, ca și pe Mircea Veroiu, după Duiliu Zamfirescu la care ați apelat pentru Tănase Scatiu, ce intenții mai apropiate aveți?

— Am predat un scenariu de-

cupat după Bietul Ioanide și Scri-nul negru ale lui George Călinescu, adaptate de Eugen Barbu. Ar urma unele dintre cele pe care le-am po-menit mai sus.

— Care dintre ecranizările de pînă acum rămîn, după părerea dumneavoastră, în patrimoniul nostru cinematografic?

— Noaptea furtunoasă de Jean Georgescu, Moara cu noroc de Victor Iliu, Viața nu iartă de Iulian

Mihu și Manole Marcus, Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei, Răs-coala de Mircea Mureșan, Felix și Otilia de Iulian Mihu, Dincolo de pod de Mircea Veroiu, Prin cenușa imperiului de Andrei Blai-ier. Acestea s-au inspirat cel mai bine din literatură și au adus, fie-care dintre ele, un cîștig real cine-matografului, școlii naționale de film.





Ion Popescu Gopo:

Literatura noastră ne oferă surse bogate de inspirație, cu atât mai bogate cu cât o citim printr-o prismă contemporană



«Am făcut un film, o adaptare liberă în variantă modernă a operei lui Goethe, folosind idei din Thomas Mann și Paul Valéry: **Faust XX**», spune Ioan Popescu Gopo (Interpreți: Iurie Darie și Stela Popescu).

Un roman care își are punctul de plecare în baladă: Baltagul de Mihail Sadoveanu. Filmul a fost realizat de Mircea Mureșan. (Cu Florin Scărlătescu, Margarita Lonzano și Folco Lulli.)



— **Ce credeți că datorează filmul românesc literaturii?**

— Aș prefera să răspund la această întrebare referindu-mă numai la filmele realizate de mine. Am făcut, de pildă, un film care se numește **Faust XX**, o adaptare liberă, în variantă modernă, a operei lui Goethe, folosind și idei din Thomas Mann și Paul Valéry. Facultatea omului modern de a gândi în paralel, nerăbdarea pe care el o manifestă în fața unei exprimări greoaie sau rigide, îl obligă pe povestitor, în cazul nostru pe realizator, să recurgă la trimiteri, la imagini și interpretări paralele. Nu puteam evoca povestea lui Faust de Goethe, fără să mă tem că spectatorul se va gândi la **Mon Faust** de Valéry. A trebuit deci să fac un fel de ecranizare antologică. Ca să folosesc o expresie a lui Bergson, «ceea ce a făcut Valéry trebuia încercat».

— **Cel mai bun film al dumneavoastră pare totuși să fi fost De-aș fi Harap Alb.**

— Am realizat într-adevăr două filme inspirate de basmele lui Ion Creangă: **Harap Alb** și **Povestea porcului**. M-am temut însă totdeauna de basme, deoarece acest gen literar este cel mai greu de transpus pe ecran. În film, un balaur se transformă lesne într-o simplă bucată de carton, flăcăriile pe care le scoate acesta pe nări se văd cit de colo că sînt efecte pirotehnice, zborurile pe cai năzdrăvani devin trucaje banale, care nu mai impresionează nici pe cei mai mici dintre spectatori. De aceea filmul meu se numește **De-aș fi Harap Alb**. Eroul nu este deci Harap Alb din povestea lui Creangă. Este tocmai cititorul de azi, este povestea unui cunosător al basmului, a cuiva care cunoaște basmul pe de rost, și, întocmai ca un actor, știe cînd și cîne intră în scenă, știe ce va spune, ce va face, știe că așa e piesa, iar el trebuie s-o joace. Eroul filmului meu pare să spună: — Cunosesc basmul, știu ce urmează, dar vreau să nu mi se întîmple și mie necazurile lui Harap Alb. El luptă deci împotriva propriului său destin. Celălalt film după Ion Creangă, tocmai terminat, se numește **Povestea dragostei**, după basmul care la prima vedere pare o poveste naivă, scrisă acum 100 de ani: **Povestea porcului**. Citind-o însă mai atent, descoperim în ea lucruri surprinzătoare. Citim de exemplu că porcului scoate pe nări «două suluri de flăcări». Dar în 1876 nu existau astfel de flăcări, numai în 1976 există și numai laserul le poate face. Mai citim că Făt Frumos vine de pe altă lume, și că poartă o piele ciudată, pe care o scoate numai noaptea. Nu m-am mirat că nepotul meu, citind povestea, s-a gândit la Armstrong coborînd pe Lună. Concluzia ar fi că literatura noastră ne oferă resurse bogate, cu atât mai bogate cu cât o citim mai atent, printr-o prismă contemporană.

Convorbiri realizate de Valerian SAVA



Agârbiceanu — un autor de mai multe ori invocat de filmul nostru. Una dintre peliculele remarcate, la noi și în străinătate: Nunta de piatră de Dan Pița și Mircea Veroiu. (Cu Leopoldina Bălănuș)

Zaharia Stancu i-a inspirat lui Andrei Blaier filmul Prin cenușa imperiului. (Cu Gabriel Oseciuc și Cornel Coman)





Literatura e scrisul pentru film



— Ca pe unul dintre cei mai marcanti scriitori care s-au interesat in afirmarea cinematografiei noastre, va intreb, astazi cind redactia isi propune sa consacre cea mai mare parte a unui almanah, relatiei scriitorului cu filmul, literaturii cu cinematografia, va intreb deci, Eugen Barbu, daca sinteti multumit de intilnirea pe care ati avut-o cu filmul nostru?

Eugen Barbu: Bineinteles ca nu

foarte temeinic. E un lucru pe care-l stiu cu toții: la cineaștii noștri, toate astea la un loc se întîlnesc foarte rar.

— Aș vrea să vă solicit mai ales părerea în ce privește transferul pe care filmul nostru îl operează preluînd literatura, spre a-i da o expresie imagistică, expresie «vizualizată», cum se obișnuiește a se spune. V-aș aminti că în cinematografia mondială, după cum prea bine știți, marile opere literare n-au dat decît foarte rar și mari filme. În schimb,

e cu totul altceva. Deci recunosc că e o diferență netă între scrisul cinematografic și scrisul propriu-zis. Dar în același timp, cred că se face eroarea că nu se transpune într-un film spiritul unei cărți. Pentru că asta de fapt ar trebui să facă filmul atunci cînd pornește de la o lucrare literară. Mai mult, am o experiență — mă refer la opera literară călinesciană pe care am vrut s-o transcriu pentru cinematograful «Ioanide» și «Scriinul...» Am scris scenariile respective. Sigur că se vor găsi oameni care să spună:

Eugen Barbu:

**Se poate face
film
după un roman.
Cu o condiție:
să se
respecte
spiritul cărții!**



sînt multumit. Și am să vă spun și de ce: există o modă care a avut tot felul de «ieșiri», ca să mă exprim așa — o modă care s-a mai manifestat și în alți ani. Aceea ca scriitorul să devină și regizor. Ceea ce — zic eu — este o eroare, pentru că scrisul e o meserie, iar regula alta. Dar mă grăbesc să adaug: eu cred mai mult într-un scriitor care face și regie decît într-un regizor care scrie și scenariu. Spun asta, pentru că la noi cei mai mulți dintre regizori — cu unele excepții, evident — nu prea au cultură, nu prea au cunoștințe din domeniul felurite, cunoștințe pe care ar trebui să le aibă. După părerea mea, un regizor ar trebui să știe mai întîi ce este aceea literatură. În al doilea rînd, ar trebui să știe, și să știe foarte bine, ce este acela film, ce este teatrul, ce este arhitectura. Ar trebui să aibă cunoștințe de pictură, nu mai vorbesc de tehnica propriu-zisă a cinematografului care trebuie înșușită

literatura de o factură mai obișnuită, ca să nu spun modestă, a prilejuit de foarte multe ori adevărate revelații cinematografice. Ceea ce aș vrea să aflu în special de la Dvs. este ce anume din propria Dvs. literatură ați fi dorit să capete expresie cinematografică, ce anume s-a pierdut din ideile și suflul acelor lucrări care au fost ecranizate, ce ați fi vrut să nu se piardă și, eventual, ce s-a transferat poate chiar cu aceeași strălucire și în limbaj cinematografic?

E.B.: Iată, eu recunosc de la bun început că între literatură și scrisul pentru film există o mare diferență din punctul de vedere al scrisului. Cu atît mai mult cu cît, de pildă, am trăit o experiență: am transcris un serial cinematografic în roman. Și dacă o să faceți o confruntare, o să vedeți că romanul e foarte departe de scenariu. Sînt aceiași eroi, aceiași întîmplări dar, în final,

«Călinescu n-a scris așa ceva». Dar eu nici n-am urmărit să fac asta. Pe mine m-a preocupat să nu trădez spiritul călinescian. Cărțile, după cum știți, însumează vreo 1 700 de pagini tipărite cu o literă foarte mică. O cantitate imensă de fapte, de caractere. Ar fi fost foarte greu să cuprinzi toate astea în cele 120—140 de pagini cîte trebuie să aibă cele două scenarii la un loc. Eu am condensat, am făcut din mai multe personaje unul. Am căutat să iau trăsăturile care se aseamănă de la mai multe personaje și să le transfer într-unul singur. Acțiunea literară e mai lentă. În film, acțiunea trebuie să fie mai strînsă. Pe de altă parte, în respectivele romane — pentru cine le citește cu atenție — unele personaje se repetă. Asta nu înseamnă că literatura lui Călinescu e mai puțin bună. Eu unul sînt un admirator al lui Călinescu, de aceea am și scris scenariile. Dar, repet, eu cred că problema pentru cei care

una, n, alta!

vor să facă film după cărți mari este să nu trădeze spiritul lor.

— În general se trădează și în mod necesar, spun eu, litera cărții.

E.B.: E adevărat. Regizorii trădează litera cărții. Știu și de ce: după ce au trădat spiritul cărții, trădează litera ei, pentru că, în cele mai multe cazuri, regizorul are oare de dialog. Regizorilor cu care am colaborat le-am spus întotdeauna: filmele noastre au eroi a căror biografie nu o cunoaște nimeni. Adevseă spectatorul uită chiar numele

Asemenea personaje apar pe ecran, spun niște banalități enorme — care întotdeauna aparțin regizorilor. Și atit. Un scriitor, oricât de prost ar fi, niciodată n-ar spune asemenea vorbe, pentru că un dialog, oricum, se pricepe să scrie mai bine. Cele mai multe roluri sînt improvizate ori de actori, ori de regizori. Și oroarea asta a lor față de dialog iarăși știu de unde vine: actorii noștri nu fac repetiții înainte de a filma, după prostul obicei că vor să fie «proaspeți», chipurile. Am văzut foarte mulți actori care nu știu ce se întimplă în filmele în care joacă. Nu-și cunosc nici rolul de la un capăt la altul. Nu au scenariul în mîna de la bun început, nu numai ca să știe amănunțit ce anume au ei de jucat dar și care sînt relațiile lor cu celelalte personaje.

— Știu că vă preocupă ecranizarea «Groapei», socotită în general un roman foarte cinematografic.

E.B.: Cred că este foarte cinematografic. Ar fi vorba de un film în

grafic. Dar, după cum vă spuneam, există multe prejudecăți, există oameni care-și închipuie că sînt mai deștepti decît scriitorii. Pe urmă mai există și intervențiile redactorilor de film. Există o spaimă de cuvînt a acestora. De pildă, mă gîndesc și eu cu spaimă cînd și dacă se va lua în discuție intrarea în producție a filmului după «Groapa», cum se va reacționa în fața limbajului crud de acolo. Sigur că e un limbaj aspru, mai pitoresc, dar personajele acelea nu puteau vorbi decît așa.

— Știu că în acest an ați făcut, ca scriitor, o experiență literară influențată de cinematograf. Ce credeți despre această experiență?

E.B.: E într-adevăr vorba de un gen mai alert, care se pretează de minune la un roman politic. Pentru că, fiind vorba de probleme politice, cititorul găsește toate astea mai înțit în istorie sau în articolele de ziar. Într-un roman ar fi plicticos ca fiecare problemă să fie tratată



«Și Procesul alb mi-a plăcut» (Gina Patrichi și Marga Barbu în regia lui Iulian Mihu)

unui personaj. Vezi cum apare pe ecran unul, îl urmărești, dar nu știi și nu afli ce este cu el, nu înțelegi de ce intră într-o acțiune, nu afli pentru ce se bate, ce l-a determinat să facă un lucru și să nu facă un altul. Nu există nici o motivare.

două serii de cîte două ore. Dar și în legătură cu asta aș avea de făcut unele precizări: în tot ce am scris cred că există foarte multă cinematografie, mă refer la felul de a scrie comportamentistic. Scrisul ăsta este considerat a fi cinemato-

ca o conferință. Modalitatea asta de «tăiat scurt», cum se spune în cinematografie, pe secvențe, cred că place foarte mult cititorului. Pe urmă, romanul în chestiune este și o frescă într-adevăr, adică o tăietură în toate



«Facerea lumii e primul caz în care regizorul mi-a respectat textul»
(Clody Berthola și Irina Petrescu în regia lui Gheorghe Vitanidis)

mediile românești din acea vreme și s-a prețat foarte bine la modul cinematografic de a scrie. Și acum, ca să revin la «Groapa», așa cum a fost ea gândită de autor era atrăgătoare în formă și în același timp are un mesaj foarte limpede: este o demascare a unei lumi părăsite de societatea burgheză, lăsată fără lege, fără școală, fără asistență socială. Este foarte greu să faci dintr-un roman atât de încărcat de pitoresc o pledoarie pedagogică. Eu am oroare de pedagogie în artă. Știu că se vehiculează păreri potrivit cărora, datorită unor filme cu violență, ar crește criminalitatea. În

decurs de 50 de ani, am văzut atîta violență că ar fi trebuit să fiu și eu criminal. Și nu sînt. Știința ne mai spune că criminalii au o celulă specială. Nu cinematograful o creează. Nu el o naște. Asta este o eroare, pentru că în fond toate filmele polițiste, așa-zis violente, au o morală, una singură, după care binele învinge. Nu contest însă că sînt și nereușite, enorm de multe filme făcute de dragul violenței. Am văzut și eu cîteva și găsesc că sînt oribile. Acelea sînt într-adevăr un pericol social. Și despre asemenea filme s-a atras atenția chiar la Congresul culturii de către secretarul general al

partidului. Acestea sînt într-adevăr nocive și trebuie îndepărtate. Dar să luăm de exemplu **Kojak**, un serial foarte bun, fără violență de dragul violenței, un film în care problemele sînt tratate pe tonul ironiei, iar spectatorul înțelege că justiția se poate face și cu inteligență, nu numai cu pistolul.

În sfîrșit, ca să revin tot la «Groapa», regizorul care ar face filmul ar trebui să arate, cu mijloace cinematografice, mizeria morală și fizică în care se afla acea lume.

— **Ca scriitor, ce credeți că se pierde și ce se cîștigă prin ecranizarea unei lucrări?**

«Primul film din seria «Haiducilor m-a mulțumit pentru că era foarte bun.»
(Marga Barbu și Ion Besoiu în regia lui Dinu Cocea)



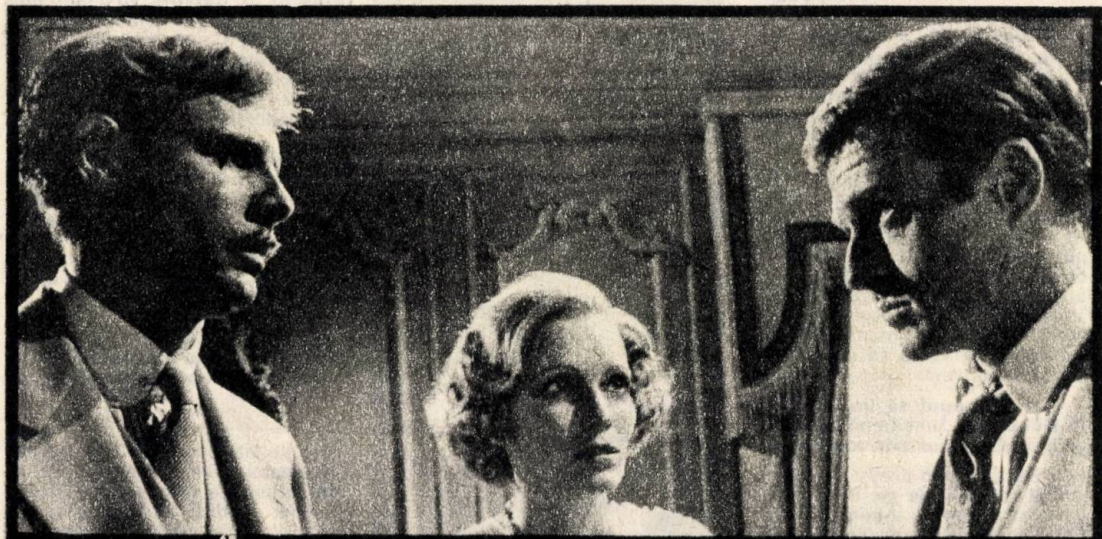
E.B.: S-au întâmplat niște lucruri în procesul acesta — nu mă refer la noi, pentru că la noi nu este cazul. Mă gândesc, de pildă, la comercializarea filmului, care a dus la aceea violență de dragul violenței într-adevăr nocivă și care trebuie extirpată. A dus la filme porno și așa mai departe.

În ce privește relația dintre literatură și film la noi, cred că trebuie să semnalăm o eroare care s-a produs și se mai produce: de pildă, întrebăm mijloace moderne la filme de epocă, ceea ce dăunează atmosferei și mentalității eroilor. Dar am văzut un film care e mai bun decât cartea respectivă: «Marele

foarte aproape de ceea ce am scris eu. Trebuie să spun că e primul caz în care regizorul mi-a respectat textul. Prefer un regizor care face mai meșteșugărește un film dar nu trădează spiritul cărții sau al scenariului, decât unul care o ia razna doar de dragul unor efecte. Dar iarăși, vreau să mă refer la un serial care a fost la noi pe ecrane: «Forsythe Saga». Cît meșteșug! Cît subtilitate! Și în cazul ăsta regizorul l-a depășit pe scriitor. E un exemplu de cum se respectă esența unei cărți.

— **E un exemplu de film care exploatează direcțiile cărții. Dar, cunoaștem cu toții ecranizări de**

E.B. Cred că filmul de actualitate ar fi foarte interesant dacă s-ar respecta indicațiile date de partid. Și anume renunțarea la literatura «roz», la acele conflicte foarte «făcute». Ar fi nemaipomenit de interesant dacă am realiza filme cu probleme reale, pentru că în viața de toate zilele ne izbim de probleme, simțim o societate în plină revoluție și există asemenea probleme și e firesc ca ele să existe. Dar cînd se propune un film în care nu toți eroii sînt buni sau foarte buni — slavă domnului avem și noi hoți, pungăși, delincvenți, așa cum au toate societățile și n-o să facem excepție — dar în asemenea împrejurări se pro-



«Am văzut un film care e mai bun decât cartea respectivă: Marele Gatsby»
(Mia Farrow, Robert Redford și Bruce Dean în regia lui Jack Clayton)

Gatsby» — unde un regizor formidabil a făcut din cartea care e destul de slăbuță un film excelent. — Am recitit romanul după ce am văzut filmul, și mi-am dat seama că filmul e de zece ori mai bun.

Vreau să spun cu asta că totul stă în mîna regizorului, care trebuie să fie un om foarte cult, rafinat, un om care să fi văzut nu numai multe filme — toată școala regizorilor noștri e că văd multe filme, ceea ce este necesar, recunosc, dar nu ajunge.

— Dar după experiența bogată pe care scriitorul Eugen Barbu a avut-o cu filmul, așa cum reiese din această discuție, care ar fi zona de satisfacție în colaborarea lui cu cinematograful?

E.B.: Cred că au fost două filme sau chiar trei care m-au mulțumit: e vorba de primul film din seria Haiducilor, care a fost foarte bun, pentru că regizorul lui «nu i se urcase la cap»; Procesul alb, pentru că acolo, iarăși, regizorul «nu i se urcase la cap». Și «Facerea lumii» care putea fi și mai bun, dar care e

mari opere literare care au urmat aceleași itinerarii în realizare, au mers adică pe direcțiile operei dar s-au înecat în ele. «Război și pace», de pildă.

E.B.: Sigur, e o dovadă în plus că cinematograful nu se poate angaja la lucruri foarte mari decât dacă scenaristul a știut să sintetizeze acțiunea romanului. Iată, mie mi-e frică ce se va întâmpla cu Proust cu «În căutarea timpului pierdut».

— Care a ajuns acum să schimbe al patrulea regizor.

E.B.: La drept vorbind, sînt și scriitori care nu sînt deloc cinematografici. Tocmai Proust, de exemplu, mi se pare mie necinematografic, deși pe de altă parte mă gîndesc că un mare regizor ar scoate din opera lui lucruri nemaipomenite.

— Ce credeți, Eugen Barbu, că ar putea furniza literatura noastră cinematografului, mai ales în zona de acut interes pentru film, acut tocmai pentru că alimenterarea este aici mai slabă: filmul de actualitate.

duce, nu știu cum, o emasculare a conflictului. Am văzut cîteva filme de actualitate, foarte triste în sensul de vopsire a realității într-un mod copilăresc. Filmul de actualitate, cred eu, trebuie să ridice mari probleme, în sensul celor pe care le-am înfruntat noi, cei care am trăit 23 August și toată epoca de transformări revoluționare de la noi.

— Dar filmul de actualitate, dacă este așa cum spuneți Dvs., este și pentru că omul de litere de factură deosebită nu-l ajută.

E.B.: S-ar putea. Dar cinematograful trebuie să-l convingă pe acesta că are ocazia să abordeze acele mari probleme care-l preocupă pe el și, de fapt, pe toată lumea.

— Vă urez succes, mai departe, în colaborare cu cinematografia și vă mulțumesc pentru bunăvoință.

Mircea ALEXANDRESCU



Eu consider filmul o creație



— Vă aduceți aminte, stimate Marin Preda, de primul film pe care l-ați văzut?

— Cum veți putea citi în viitoarea mea carte, care este în curs de pregătire, până pe la 18 ani n-am văzut filme, fiindcă nu purtam ochelari. Pe la 19 ani, prin '41, m-am hotărât să-mi pun ochelari și primul film pe care l-am văzut a fost **Neapole sub sărutul focului**, cu Tino Rossi și Viviane Romance.

Impresia a fost foarte puternică, fiindcă filmul era bun: intriga era simplă, muzica bună. E adevărat că mi s-a părut vocea lui Tino Rossi puțin cam artificială și pe vremea aceea nu eram meloman. Tino Rossi urma să se însoare, dar intervine Viviane Romance, care era o femeie fatală și în ziua nunții, mireasa așteaptă în trăsura să vină mirele care nu mai vine.

— Ați început să vedeți filme la București. Înseamnă că filmul ar fi mai mult o artă a orașului?

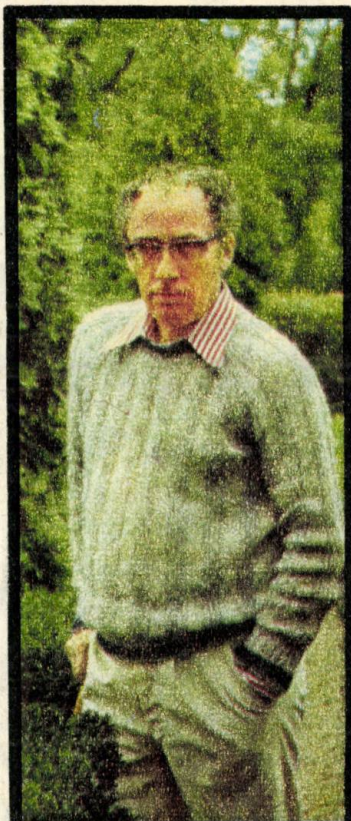
— Da, cel puțin pentru un timp și am să vă spun de ce. Un film dat într-o sală care nu e bună, a murit. Chiar din filmele excepționale, uneori și la oraș, dacă nimeresc într-o sală rău amenajată acustic, nu se înțelege nimic.

— Dar, în perioada venirii la București, frecvența des cinematografele?

— Am văzut o grămadă de filme, dovadă că atunci când au început emisiunile «Telecinemateclii», mi se întâmpla să mă uit la televizor și să mă întreb: când am văzut eu filmul ăsta? Atunci le văzusem.

— Spuneți că nu erati încă meloman. Pe măsura constituirii universului dumneavoastră cultural, extinzând chiar discuția asupra preocupărilor din așa-zisul timp liber, până la distracții și sport, cam pe ce loc se situa filmul?

— Bineînțeles că îl situam în rîndul artelor și nu îl confundam cu sporturile. Dintre sporturi, îmi place și mie, ca la toată lumea, fotbalul și boxul, mai mult boxul decât fotbalul. Însă filmul, să vă spun, pentru mine a însemnat de la început nu atât a urmări o intrigă formidabilă — deși ea te ține pe scaun, să vezi ce se



Marin Preda:

Genul literar proximal pentru film este nuvela. Viața secretă a unui roman numai un serial o poate cuprinde. Mi-ar place să văd «Morometii» la televizor

întîmplă — cît a vedea chipuri frumoase sau interesante de actori sau actrițe care joacă bine, într-o situație dată. Filmul așa-zis de acțiune, cu actori slabi, m-a plictisit totdeauna. În schimb, mi-aduc aminte că am văzut după război **Les enfants du paradis**, cu Jean-Louis Barrault și Pierre Brasseur parcă, un film de Carné. Impresia a fost extraordinară. Mi s-a părut cel mai bun film din cîte văzusem pînă atunci. Era și neobișnuit de lung pentru acel timp, copleșitor în sens artistic — dura două ore, două ore și jumătate. Știu că asupra întregului oraș a produs o impresie foarte puternică. L-am revăzut acum 5—6 ani. El, nu mi-a mai plăcut atît de mult, pentru că între timp cinematograful a evoluat în adîncime, în putere de cuprindere, și sensibilitatea noastră a evoluat.

— Unii scriitori, ca Argehezi sau Sadoveanu, par să fi ocolit filmul, suspectîndu-l poate de tehnicism.

— Nu, singurul reproș care i se poate aduce și care poate justifica lipsa de interes a unor personalități este faptul că filme cu adevărat bune sînt totuși rare. Numai cînd ești foarte tînăr te duci să vezi orice, tot felul de filme polițiste și de alte genuri. Nu vād pe un Sadoveanu ducîndu-se să vadă **Locotenentul Bullitt**. Dar eu m-am dus și mi-a plăcut foarte mult.

— Personajele dumneavoastră, pe care le știți mai bine decît oricine, merg la cinema?

— În «Delirul», percheea mea de tineri merge la cinema, mai exact i se propune să vadă **Tragedia imperială** cu Harry Baur sau un film care a făcut mare zgomot pe vremea aceea, **Asediul Alcazarului**.

— Pînă acum nu ați citat nici un film făcut după o carte importantă. Dumneavoastră cum pri-viți ecranizările?

— Ecranizările nu ies, în general, bine — în afară de unele cazuri. De pildă, **Becket** este ecranizarea unei piese a lui Anouilh. Am văzut filmul de două ori. Excepțional! Unul dintre marile filme pe care le cunosc. Vorbeam înainte de actori. El bine, alături de Peter O'Toole, un actor genial, este aici divin.

— Aș vrea să înțeleg mai bine interesul acesta aparte al dum-



Actorii dau expresie spiritualității filmului
(Jean-Louis Barrault și Arlety în Copiii paradisului)

neavoastră pentru actori.

— Eu consider filmul o creație și, fiind creație, el prezintă pentru mine același interes ca o carte bună, ca expresie a spiritului uman. Nu știu exact cum se produce miracolul acesta în film, pentru mine a rămas încă un secret, probabil e secretul regizorului, care vede totul dinainte. E geniul lui, dar și geniul actorilor, care dau expresie prin chipurile lor spiritualității filmului și care fac ca imaginea de pe ecran să prindă viață, să nu fie o simplă istorioară, o simplă mișcare mecanică, așa cum se întâmplă în unele filme în care povestea curge, există dialog, există de toate, dar nu există creație, nu există viață.

— Colaborarea dumneavoastră cu cinematografia a început de timpuriu. Filmul turnat după «Desfășurarea», de altfel destul de repede după publicarea nuvelei, rămâne pentru noi un punct de reper. Dar nu vă cunoaștem părea.

— Pe vremea aceea Paul Călinescu era foarte pasionat să facă un film care să placă publicului, după o carte de actualitate. Filmul a și lansat sau a reunit câțiva actori impor-

tanți, pe Colea Răutu, pe Nucu Păunescu, pe Ernest Maftei, pe Ciobotărașu, Aurelia Vasilescu și alții. L-am revăzut acum câțiva ani, cu ocazia penultimului film al cărui scenariu l-am făcut. Mi s-a părut bun, nu era o simplă istorioară pe pinză, cu umbre care se mișcă, era realizarea unui regizor care a creat un film, nu l-a «făcut». Colea Răutu făcea în rolul principal o creație: personajul are viață în el, are sentimente, reacții umane, o psihologie a lui, cum au și celelalte personaje ale filmului pe care, ca să zic așa, mi le-am recunoscut.

— A urmat o pauză destul de mare în colaborarea dumneavoastră cu cinematografia.

— A fost din vina mea, pentru că n-am mai reușit să fac scenariu care să-mi placă și mie, să placă și producătorului.

— Interesul față de film a fost însă constant. Îmi vorbeai odată la Sinaia despre o înțelegere evoluată a noțiunii de scenarist, arătându-vă interesat nu atât de eventualitatea ecranizării unor scrieri, cât de o colaborare specifică cu cinematografia, prin dezvoltarea unor subiecte sau elaborarea unor dialoguri. Dovadă că următorul dumneavoastră scenariu n-a pornit de la o carte, ci a fost scris special pentru ecran: Porțile albastre ale orașului.

— Filmul acesta s-a transmis re-



Ecranizările reușesc prin excepție
(Peter O'Toole în Becket)



Filmul politic, film de public
(Ștefan Ciobotărașu și Ernest Maftei în Desfășurarea)

cu cinematografia. Nici măcar faptul că unele scenarii la care ați lucrat nu au ajuns să fie transpuse în filme nu vă intrigă.

— Nu, pentru că am convingerea că un bun scenariu este altceva decât o proză obișnuită. El trebuie lucrat cu multă mîgală, bineînțeles după legile comportamentului uman, din punct de vedere psihologic și social, cu o problemă coerentă, nu prea încălțit expusă, dar mai ales lăsînd suficient spațiu și regizorului pentru a crea el însuși viața subiectului. Dacă scenariul e prea încălțat, regizorul nu mai are timp să respire și actorii sînt limitați la a rosti replicile. Nu mai e loc pentru acea acumulare de detalii care este esențială. Ce înseamnă de fapt creația? Este o acumulare de detalii — vîluri ale unor realități sufletești. Date la o parte, cum spunea Tolstoi, ele fac să se vadă sufletul omenesc. Or, o acțiune prea stufoasă nu-i mai permite regizorului să creeze ambianța necesară, să acumuleze amănunte, acele mici detalii în care e suspendată scurgerea timpului, adică viața. Scenariu neîncărcat nu înseamnă însă subtil sau inconsistent.

— Dintre cărțile dumneavoastră, v-ați gîndit la unele pe care ați ține să le vedeți pe ecran? Sau nu aveți acest sentiment?

cent la televiziune și am primit telefoane favorabile din partea unor oameni care nu-l văzuseră în cinema tografe, deși, după cifrele publicate, depășise milionul de spectatori. Am scris scenariul cu foarte multă grijă, pornind de la o prudență bazată pe experiența mai generală a filmului românesc. Nu știam cărui regizor îi va fi dat și mi-am spus că scenariul trebuie să fie cît mai detaliat, aproape gata decupat, pentru că în cazul în care regizorul n-ar reuși să pună totul în valoare, să rămînă viziunea scenaristului clară. Și așa s-a și întîmplat. Putea să iasă un film de anvergură mai mare, a ieșit un film bun, care pînă la urmă prinde viață.

— Ați fost solicitat totuși să scrieți scenarii sau să acceptați să se facă filme după romanele dumneavoastră.

— Da, chiar recent — **Marele singuratic** — în regia lui Iulian Mihu. Am văzut materialul filmat. Într-un montaj preliminar, și găsesc că are calități deosebite. Aștept premiera.

— Alte experiențe n-ați mai avut?

— Nu. Decît în sensul că am dat scenariile care s-au discutat și mi-am dat seama și eu că nu sînt pe deplin reușite.

— Nu păreți deloc, să zicem așa, nemulțumit de colaborarea

Filmul pentru marele ecran are nevoie de scenarii originale



— Ba da, mi-ar place să văd «Moromeții» la televizor, într-un serial. De altfel, cred că evenimentul se va și produce, dacă totul va decurge normal.

— Am impresia că sînteți foarte convins că filmul propriu-zis, pentru marele ecran, trebuie să se bazeze pe scenariile originale.

— Da, cred că ecranizarea unei cărți, cum e «Moromeții», e bună numai pentru televiziune, ca serial. De ce? Acolo este timp pentru materia oricărui tip de carte, în așa fel încît să nu fie lăsate la o parte datele narațiunii literare, să nu fie comprimat, stors romanul de viața lui secretă, ca să lase cu orice preț un spectacol de o oră și jumătate. Într-un serial, e timp ca toate subtilitățile și viața pe care o conține o carte să fie redată pas cu pas, de la un episod la altul. Experiența arată că un roman ca «Forsyte Saga» poate să fie transpus cu succes tocmai în acest mod. Dovadă că serialul a și fost reluat la cererea unui public foarte larg. Pentru marele ecran, doar o nuvelă poate fi tratată la fel, cum a fost «Destășurarea» și cum aș mai putea eventual propune eu însumi, din proza scurtă pe care am scris-o.

— «Delirul» e un roman politic



Un posibil Moromete: Amza Pellea
(cadru din Atunci i-am condamnat pe toți la moarte)

(La porțile albastre ale orașului)



și astăzi, în lumea filmului, astfel de subiecte, arzătoare pagini de istorie trăită, tentează pe mulți.

— Înțeleg tentația, dar conform teoriei mele ar fi greu, chiar în două serii, să se epuizeze evenimentele din acest roman. Pentru că sînt în «Delirul» două feluri de evenimente, după modelul tolstoian: existența cu caracter să zicem etern, cum ar fi dragostea sau necesitatea de a-ți găsi un loc în viață și timpul istoriei pe care o trăiesc personajele. Un film adevărat n-ar putea neglija nici o latură, nici cealaltă.

— Cum ați aprecia, din acest unghi, filmul românesc?

— Filmul românesc stă destul de bine în ce privește evocările istorice. Mă gîndesc la cele realizate după scenariile lui Titus Popovici — **Dacii** și **Mihai Viteazul**, de Sergiu Nicolaescu. Acest regizor și actor are talentul de a reda acțiuni dinamice bine articulate și cu toate accentele puse. Știu că avem și tineri cineaști, foarte talentați, ca Pița și Verolui. Am văzut filmele lor după Agârbiceanu — **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**. Interesante și foarte bine făcute. Aș fi preferat să aibă și dialog. Este o întoarcere înapoi să faci azi un film aproape mut. Oricît te-ai strădui, greu poți să suplinești lipsa cuvîntului rostit, încărcat de semnificații și dramatism, definind cel mai bine natura conflictului și dînd întregului altă amploare. Dar am văzut

și filme rele, cum ar fi **Proprietarii**, la care nici n-am putut să stau în sală, am ieșit afară scos din penen sau din sârîte, cum vreți dumneavoastră. Nu se înțelegea nimic, totul era spilkuit, aranjat, pomplistic, personajul care trebuia să illustreze drama unui om de răspundere se-măna cu un ciurmar — ras, frizat — agițindu-se fără nici un rost. Era și o fată pe-acolo, într-o idilă cu un băiat, dar discutau tot despre soarta unor mașini. Cum e mai rău. Și-am văzut că unele cronici, știți dumneavoastră care, dacă nu ridică în slăvi un asemenea film, cum l-au ridicat, nu fac nici o distincție între un film bun și unul ca acesta, aflat sub orice nivel acceptabil. Să fim oare în situația cînd adevăratul efort creator e amestecat, nivelat cu filmul prost? Nu cred. Avem și filme foarte bune. Mi-au plăcut, de pildă, filmele lui Victor Iliu; **Moara cu noroc** și — mai puțin — **Comoara din Vadul Vechi**. Primul e chiar un film clasic. Cînd l-am văzut, am avut acest sentiment: uite că putem face și un film bun, de la început pînă la sfîrșit! Tot așa este și **Felix** și **Otilia** de Iulian Mihu, comedie umană cu un ușor accent de melancolie. Și recentul **Tănase Scatiu** de Dan Pița e plin de merite, mai ales în partea a doua. Și mai sînt și altele, de anvergură mai mică, dar deasemenea pline de calitate.

— Vă mulțumim.

Valerian SAVA



Toate drumurile duc la film



— Aveți, stimate Ioan Grigorescu, multe puncte comune cu filmul: ați scris scenariu, ați lucrat în cadrul unor organisme ale cinematografiei. Dar nu v-ați oprit aici. Prin cele patru ediții ale serialului de televiziune, Spectacolul lumii, ați devenit efectiv cineast, autor total, cum se spune.

— Ceea ce a stîrnit în mine anumite pîrghii secrete și m-a obligat să includ printre uneltele de lucru camera de filmat, iar uneori s-o substituie stiloului sau «condeiului» — cum le place unora ce-și zic «condeieri» — să spună — a fost faptul că, prin film, te poți adresa unui mare număr de oameni, într-un mod direct, cu obținerea unui efect imediat.

— Cred că faceți filme pentru că anumite lucruri pot fi spuse mai bine prin film sau numai prin film.

— Nu. Consider că absolut același lucru l-aș fi spus, tot așa, dacă eram pictor, dacă eram compozitor, dacă eram libretist de balet. Un artist, dacă are talent, dacă este născut artist, se poate exprima în

orice gen al artei. Condiția este ca măcar într-unul să dovedească măiestrie.

— Asta înseamnă că toate drumurile duc la film.

— Da, într-un fel, da. Eu consider că un pictor are totodată și un ochi de cineast — numai că el adăstă îndelung numai asupra unui singur cadru — vezi «lupta de la Smîrdan»; un sculptor are, dacă vreți, ochiul cineastului care vede imaginea în relief — deși aceasta este «statică», are mișcare — și, cum în film o latură esențială o constituie banda sonoră, compozitorii care lucrează în acest domeniu își schimbă pe nesimțite modalitatea de exprimare și devin cinești, pentru că ei «vizualizează» muzica. Asta nu înseamnă însă că în nu știu care viitor toți artiștii vor fi cinești. În filmul cu actori, în filmul de ficțiune, eu însumi am continuat să rămîn și probabil că voi rămîne cît voi mai colabora cu cea de a șaptea artă, doar un scenarist.

— Care dintre aceste filme scrie de dumneavoastră vă reprezintă totuși mai bine? Străzile au amintiri, Cartierul Veseliei...

— Aș cita și aceste filme, deși aveau o dramaturgie de începător.

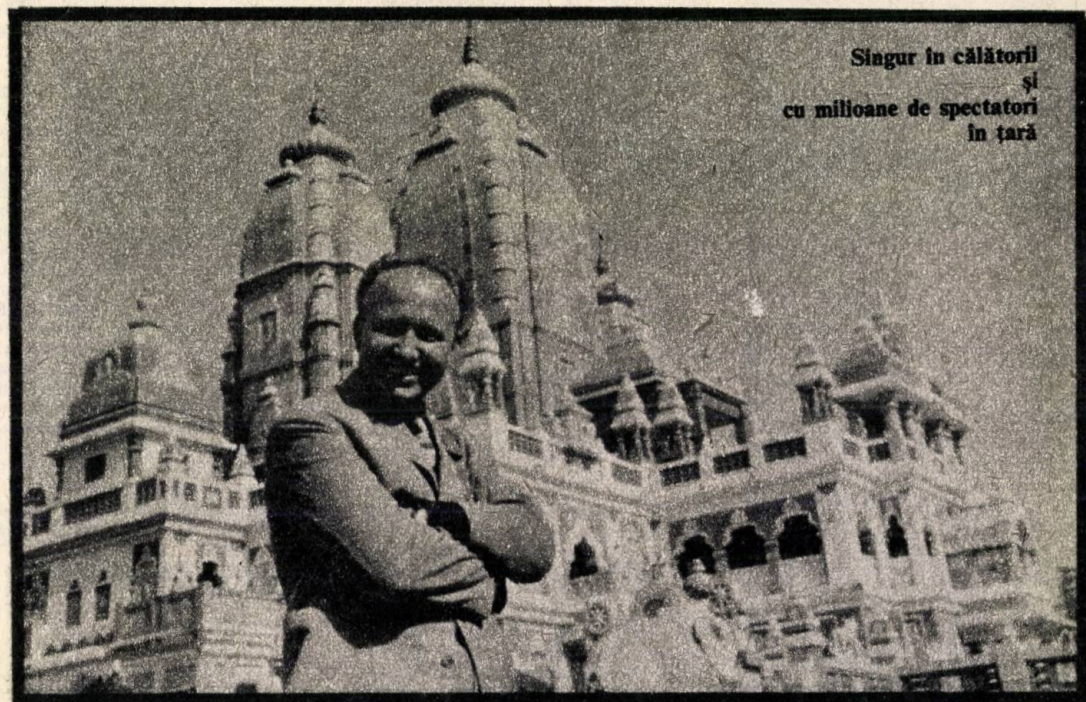
Un alt film făcut tot cu Manole Marcus, ca și celelalte două pe care le-ați pomenit, **Canarul și viscolul** e mai apropiat însă de ceea ce înțeleg eu că trebuie să fie limbajul cinematografic. Iar pentru o anumită optică proprie, aș cita **Explozia**, în care porneam alături de Mircea Drăgan, de la un fapt real și, fără a recurge la maniera reportajului, reușeam să-mi răspund acelei nevoi de a fi prompt în fața spectatorilor, sub impresia unui eveniment și de a le spune totuși ceva dincolo de acest eveniment. Același lucru l-am vrut cu **Subteranul** și **Mastodontul**, realizate de Virgil Calotescu.

— V-ați arătat preocupat și de ecranizări.

— Bineînțeles, aș fi încercat la un moment dat să continui suita ecranizărilor din literatura română clasică pe care am început-o cu «Enigma Otiliei» de George Călinescu.

— Cîteva titluri...

— Erau în «proiect» foarte multe. Mai întîi «Crail de Curtea Veche», romanul lui Mateiu Caragiale, pe care l-am și pus pe hîrtie, nu printr-o «adaptare» simplă, ci printr-un fel de «topire» a întregii literaturi a scriitorului, folosind elemente din



Singur în călătorii
și
cu milioane de spectatori
în țară



Între două avioane — un film; în avion — o nouă cunoștință:
Yves Montand

«Sub pecetea tainei» și «Remember». Se contura, cred, un film foarte interesant. Aș fi continuat, și am și scris un scenariu pentru regizorul Iulian Mișu, după «Chira Chiralină» de Panait Istrati. Aș fi făcut «Alexandru Lăpușneanu», nu ca o ecranizare a magistralei nuvele romantice a lui Negruzzi — fiindcă nu cred într-un Alexandru Lăpușneanu sanghinar, răzbunător, de o violență care depășește specificul nostru — ci într-un Alexandru Lăpușneanu care trăiește o profundă dramă, o dramă à la Becket. Dar nu m-am sfîșit nici de romanul contemporan. Am realizat, pentru o casă de filme care nu și-a cunoscut bine interesele, o scenarizare a romanului «Intrusul» de Marin Preda. Nu am deci veleități de autor total. Dar, aflîndu-mă la al 12 sau al 13-lea scenariu, pot spune că am contractat de mult o «boală», o «boală» vecină cu viciul, de care nu mă mai pot debarasa. Gîndindu-mă, de altfel, la cel mai bun scenarist pe care l-a dat cinematografului românesc literatura română — și subliniez că cel mai bun scenarist au venit și vor veni din literatură — mă refer la Titus Popovici, mi se pare evident că el a sacrificat pentru cinematograful o suită întreagă de

opere pe care le-ar fi putut realiza în proză.

— V-ați decis, totuși, la un moment dat, să substituiți aparatul de filmat stiloului. Ați simțit nevoia să deveniți autor complet.

— Nu, n-am simțit nevoia asta, chiar deloc. Altfel s-au petrecut lucrurile. Cînd lucram la Radioteleviziune și mă ocupam în deosebi de emisiunile culturale, mai trebuia uneori să fac în așa fel încît o serie de confrăți să meargă să vadă lumea, s-o filmeze și s-o arate spectatorilor din România. Or, de fiecare dată cînd apărea un astfel de proiect, auzeam o replică de felul următor: — Formăm echipa de filmare și plecăm! Și eu întrebam: — Ce înseamnă «echipa de filmare» într-un caz ca acesta? — Păi, trebuie să fie un regizor, un redactor, un operator, dacă se poate doi, un om cu sunetul, cineva cu lumina... — Dar nu puteți realiza singur acest reportaj? Întrebam eu. Nu, mi se spunea, nu se poate, pentru că, știți, un om-orchestră este cel mult ridicol și tot nu poate face singur și muzica. — Ba unii mai reușesc să «facă» și muzica, încercam eu să insist, adăugînd că prin compartimentarea exagerată a procesului de execuție a filmelor de acest tip,

pentru televiziune, pierdem talentele și multe dintre proiectele altfel realizabile. Colegii mei de la Televiziune, cu excepția cîtorva — pentru că din fericire au existat cîțiva care au susținut că e posibil să se adopte un astfel de sistem de lucru — nu mi-au dat crezare. Vorbind de excepții, îl numesc în primul rînd pe Horia Vasiloni, autor de televiziune complet, care reușește să dialogheze direct cu spectatorii, fără intermediul unui «mirlapod» care se încurcă în propriile lui picioare. Țin minte că am organizat odată deplasarea într-o țară îndepărtată a unui grup de «realizatori» — și încă oameni tot unul și unul — care s-au întors, ce-l drept, cu o roabă încărcată cu peliculă, din care nu s-a scos pînă acum un metru de film! Ei, și s-a întîmplat că am fost invitat să fac parte dintr-un juriu internațional la televiziunea japoneză. Am luat cu mine o cameră de filmat, fiindcă parcusesem stadiul uceniciei, tocmai printre cei care considerau că nu se poate «altfel» și m-am întors de acolo cu patru episoade de serial care au fost prezentate la televiziunea română sub titlul Japonia fără crizanteme. Tot așa, în Franța, am realizat un ciclu de opt filme despre această țară, la care am adăugat ciclul despre Belgia și Olanda. Și am atins, cred eu, un anumit nivel profesional abia în 1973, cu ciclul italian, compus din 17 episoade.

— Ați făcut acum și critica propriei dumneavoastră opere, propunînd o ierarhie, în momentul cînd nu știam cum s-o aduc în discuție.

— E într-adevăr o ierarhizare, deși, cînd o face un autor, ea nu poate fi decît subiectivă. Pot să vă spun că, în ciclul parizian, au fost două episoade care-mi sînt deosebit de dragi. Cel cu bătrînul patinator de la Chaillot și cel cu Enescu și Brîncuși... Japonia a fost, de asemenea, pentru mine o țară bulversantă, o țară în care nu dormeam mai mult de 3-4 ore pe noapte. Italia, în deosebi sudul ei, căutarea umbrei lui Bălcescu prin Palermo, m-au sedus însă cu totul.

— Ați văzut aceste țări prin aparatul de filmat.

— Asta este foarte adevărat. Am descoperit, în acest mod, marea, extraordinarul miracol al camerei de filmat. Să vă dau un exemplu: traversam spațiul maritim dintre Scylla și Charybda, dintre Reggio di Calabria și Messina și, pe vapor, am filmat un bătrîn emigrant italian care se întorcea în Sicilia lui natală. Arăta așa de fericit la această întoarcere, încît m-a emoționat. Purta cu el o desagă în care-și căra agonișea și mai aducea cu el de pe drumurile lumii și un picior de lemn, din păcate. Iar la un moment dat, s-a apucat să danseze cu piciorul lui de lemn pe puntea vasului, fredonîndu-și singur un cîntec sicilian. Ajuns la Palermo, în fața gării, am





Spectacolul lumii, cu decoruri și costume autentice

filmat unul dintre celebrele monumente palermitane, căutînd în același timp să surprind acolo ceva din atmosfera siciliană, de toropeală și așteptare apăsătoare. Întors în țară, după ce am dezvoltat pelicula, la masa de montaj, m-am văzut obligat să dau de cîteva ori înapoi imaginea monumentului de la Palermo, pentru că am surprins un fapt neașteptat: printre oamenii care stăteau la poalele aceluia monument, pe pietrele soclului lui, se afla și omul meu filmat pe vapor. La un moment dat, el chiar se ridică de pe soclul statuii și vine spre mine, face un gest ca să-l recunosc. Dar eu, conectat cum eram cu toată ființa mea la acea atmosferă incomparabilă, nu l-am văzut decît în masa de montaj. Atunci mi-am dat seama ce forță și valoare are aparatul de filmat — capacitatea lui de a depăși ochiul omenesc în surprinderea vieții.

— **Ați sacrificat, totuși, o parte din plăcerea călătorului.**

— «Plăcerea» acesta n-am avut-o poate niciodată, deși mi-e foarte drag să călătoresc. Mai mult decît atît, n-am fost absolut niciodată trimis undeva numai ca să filmez. Tot serialul **Spectacolul lumii** care a însemnat pînă acum peste 50 de episoade, l-am realizat în timp ce călătoream cu treburi culturale, dar nu ca autor, ci ca secretar al Comitetului național pentru apărarea păcii, ca membru al Ligii române de prietenie cu popoarele din Asia și Africa, ca scriitor trimis să țină conferințe sau în schimburi de experiență.

— **Dar cînd ați filmat Prizonierul dac din Agora?**

— Veneam de la o conferință internațională de solidaritate cu po-

porul cipriot. Speram o oprire între două avioane la Atena, îmi rezervasem peliculă pentru acel prizonier dac...

— **Aveați deci o idee, ca să zic așa, preconcepută.**

— Întotdeauna am o idee «pre-

concepută». Cînd iau la mine aparatul de filmat, nu merg în necunoscut, totdeauna știu ce voi filma, încă de acasă. Chiar pentru genul acesta de filme, îmi fac scenariile mele. Niciodată nu filmez la întîmplare. A te lăsa furat de întîmplare,

Aparatul de filmat pare o jucărie, dar este un miracol



de seducția spectacolului străzii înseamnă, de regulă, a recolta kilometri de peliculă din care greu poate ieși o poveste. Am plecat deci în Cipru unde am filmat **Lacrima Afroditei** cu ideea că, dacă voi avea șansa să mă opresc la Atena, să mă duc să caut statuia prizonierului dac care abia fusese scoasă de sub pământ în Agora ateniană.

— **Aflașeți din presă?**

— Publicase revista «Contemporanul» o corespondență de Ion Brad și dăduse și o fotografie elocventă. Și am avut șansa ca legătura dintre două avioane să-mi ofere un răgaz de 24 de ore pentru a mă putea lipi cu sufletul de prizonierul acela dac pe care l-am găsit într-o magazie a arheologilor, printre descoperirile recente. Mai purta încă în găvanele ochilor lui și prin cutele feței lutul din care fusese scos. L-am filmat fără altă lumină decât becul din plafonul magaziei. Sculptorul îl cioplise la picioarele împăratului Traian dar din cuceritorul Daciei nu mai rămăseseră decât sandalele romane... Episodul a făcut parte din cel mai recent dintre ciclurile serialului

Spectacolul lumii care conține 21 de episoade, rod al călătoriilor mele în ultimii ani: Cuba, Iugoslavia, Samarkand și Buhara — din Asia centrală sovietică — unde fusesem trimis să semnez un acord dintre Asociația cineaștilor din țara noastră și Uniunea cineaștilor sovietici — apoi Miracolul de pe Acropole, Marocul, trei episoade din Libia, dintre care îmi este deosebit de drag **Leptis Magna**, unde am avut ghinionul ca într-o zi de filmare, cît am avut la dispoziție, să plouă tot timpul: la marginea Saharei, o ploaie mocănească care-ți pătrunde în obiectiv și trebuie să-l ștergi după fiecare cadru, făcîndu-te să simți cum plînge imaginea și plîngi și tu, tocmai acolo unde cerul «plînge» doar o dată pe an! În același grupaj au intrat: **Angola, februarie 4 și Angola reînvață să surdă**, filme despre o țară în care fusesem pentru a participa la o conferință internațională și a duce mesajul șefului statului nostru adresat poporului angolez cu prilejul celei de a 15 aniversări a începerii luptei de eliberare.

— **Ne puteți spune cum va evolua acest serial?**

— Într-un singur sens promit că va putea evolua: printr-un dram de profesionalizare în plus a celui care-l turnează. Și, ca să vă mărturisesc o mare aspirație, aș face un film în genul acesta despre România.

— **Aveți unele puncte de reper pentru un ciclu despre «România necunoscută»?**

— M-ar tenta titlul acesta, este seducător și v-aș mulțumi pentru sugestie, dacă-aș cădea de acord asupra folosirii lui. Dar pe mine m-ar interesa tocmai România cunoscută, obișnuită, «de toate zilele», dacă vreți, dar atît de plină de originalitate. Aș vrea să le spun concetățenilor mei ce sînt ei, românii, de unde vin, ce vor și spre ce se duc, care este simțul umorului la români, cum se deosebesc unii de alții, care le este filozofia, stilul de viață, calitatea vieții lor, ce-au făcut pe acest spațiu pe care sălășluiesc de mii de ani, cum au făcut și în ce măsură ceea ce au făcut îi arată că sînt ei înșiși. Ar fi o lungă poveste, fără mari pretenții din punctul de vedere al rigorilor care ordonează inventarul de probleme din filmele documentare comandate uneori de diferite județe studioului «Sahia», în care sînt înfățișate ierarhic frumusețile naturale, industria, agricultura, comerțul de stat, toate instituțiile, stadionul, fără să lipsească nimic, ca să nu se supere nimeni. Nu, aș avea alte obiective: România într-o anumită stare de spirit. Noi ne aflăm într-o stare de devenire, dar am devenit demult ceea ce sîntem, de cînd bunicii și străbunicii noștri se luptau pentru a fi ceea ce sîntem noi astăzi. Noi sîntem realizatorii acelor idealuri, cei care trebuie să răspundă în fața istoriei de modul cum au respectat aceste idealuri, cum și le-au apropiat, cum și le-au împlinit. Tocmai o astfel de idee m-ar seduce în acest ciclu de filme.

— **Și Spectacolul lumii?**

— Continuă în cărți, deși, așa cum s-a văzut din volumul meu cu acest titlu — primul dintr-o lungă serie la care lucrez — ele sînt scrise nu cu aparatul de filmat, ci cu stiloul. așa cum am scris «Obsesia», «Cocktail Babilon», «Fenix Inflamabil», «Cealaltă moarte» sau «Paradisul murdar».

— **În 1977, semnați scenariul unui film de lung metraj.**

— Va fi, probabil, cea dintîi premieră a lunii ianuarie: **Cuibul salamandrelor** — o poveste pusă pe peliculă de Mircea Drăgan — după care, încep să cred că nu-mi va fi rușine să scriu și alte scenarii.

— **Ce le doriți cititorilor almanahului nostru?**

— Un almanah este cartea ce se oferă către apropierea clipei de cristăl a Anului Nou. Să le fie viață curată, aidoma cristalului și sufletele să le vibreze de veselie ca clinchetul lui, cînd cupa se ciocnește plină.

Valerian SAVA



Zeități exotice privitye dintr-un unghi contemporan



Cinematograful nu uzină de



Almanahurile, după cîte știu eu, se citesc la gura sobei, și în aceste împrejurări festive, multicolore, observațiile de sinteză ajung mai greu la inima cititorului. De aceea, cu modestia care ne e cunoscută, ne-am adaptat și noi situației create și pentru tema atît de complicată a raportului dintre literatură și cinematograf, a scriitorilor cu vrăjitoria celei de a 7-a arte, am ales calea amintirilor. Desigur că — și în cadrul amintirilor — se poate ajunge la concluzii, vrînd-ne-vrînd, nu depănăm numai întîmplări, depănăm și idei.

Așa cum am recunoscut adevărat în paginile revistei «Cinema», n-am fost niciodată un fanatic al filmului, dar nu m-am numărat niciodată printre denigratorii unei arte atît de iubite de mase. Nu e în structura mea să neg evidența. Și apoi, ca orice om, duc și eu nostalgia unui film bun și niciodată nu ratez prilejul de a-l vedea. Iubesc chiar și discuțiile, în aparență mediocre, pe această temă, îmi amintesc și eu de actorii care mi-au tulburat copilăria și adolescența, și eu n-am nici o vină că ei se numesc Rosano Brazzi sau Viviane Romance. Filmul — și de aici am totuși o slăbiciune față de el — reprezintă o comunicare între oameni. Nu numai în sens superior-artistic, ci într-un sens sentimental, discuțiile despre film se transformă foarte ușor într-o «Cină cea de taină»: Ce filme ai văzut tu, ce filme am văzut eu... Nu-i așa că Alain Delon e și frumos și talentat? Femelle între două vîrste au nostalgia lui Jean Gabin, bărbatul matur și echilibrat, care știa în orice împrejurare despre ce e vorba.

Filmul reprezintă, ca și poezia, copilăria lumii, și cinematograful ca și fotbalul au două avantaje fabuloase: și filmele proaste și partidele de fotbal proaste merită să fie văzute. Nu mi-am permis niciodată aroganța de a pleca dintr-o sală de cinematograf numai fiindcă filmul era prost. Oricît de lamentabil ar fi fost, tot vezi chipul unor oameni, peisaje, interioare și, deci, în sufletul tău persistă încrederea în miracol. La toate partidele de fotbal am stat pînă în minutul nouăzeci. Dacă cumva vine golul, dacă se întîmplă ceva?... Oricîtă dreptate ar avea, nu-mi plac spectatorii care-și manifestă prea evident superioritatea sau nemulțumirile.

Ca scriitor, în relațiile mele cu regizorii, am fost dominat clipă de clipă de cea mai deșăntată și ne-

clintită modestie. Am înțeles de la bun început că scriitorul nu-i decît un oarecare colaborator al regizorului, pe același plan cu scenograful și electricienii. Știam foarte bine că un film îi aparține regizorului și că personalitatea mea n-are cum să se manifeste în asemenea împrejurări. Nici nu eram prea necăjit în această privință. Nu cunosc nici un spectator care să-și amintească numele vreunui scenarist, oricît de strălucit ar fi el. N-am văzut pe nimeni amintindu-și, strangulat de emoție, de dialogurile din *La dolce vita* sau *Aventura*. Ca să fiu sincer cu mine însumi, nici regizorii nu stau atît de strălucit în ceea ce privește puterea lor de pătrundere

actorilor, iar regizorii, scenariștii, scenograful parcă mai mult incurcă. În splendida și poetică lor naivitate, ei sînt convinși că actorii își improvizează textele chiar dacă ele aparțin lui Shakespeare. Între film și viață există o fermecătoare confuzie și oricîte obiecții estetice savante am avea, trebuie să ne tulbure întotdeauna. La o reprezentare a filmului *Hamlet*, cînd sala era zguduită de grozava observație a «bătrînel sepiu», Shakespeare — «obișnuința e a doua natură», spectatoarea care se afla lîngă mine îmi spune cu multă tandrețe «auzi vorba noastră!» Ea credea că întîl existasem noi și după aceea Shakespeare. Ea credea, în magnifica ei candoare și incul-



**Există
o imagine
simplistă
asupra a ceea ce e
«filmic»
și ce nu e
«filmic».**
**Această imagine
falsă
face mereu
victime
printre scriitori,
afirmă prozatorul
și dramaturgul
Teodor Mazilu,
într-o suită
de amintiri
pe care
le vrea citite
la gura sobei**

în memoria spectatorului. Pentru spectatorii obișnuți, filmul e opera

tură, că Shakespeare ne plagiasse. În zadar am încercat să-l explic

mai e vise

contrariul. Din această pricină ne-am și despărțit.

Se spune că cinematograful este o uzină a iluziilor. Desigur, mai ales la începuturile sale, el a avut acest păcat de a crea o lume feerică și inexistentă. Dar foarte curând cinematograful s-a maturizat și s-a dovedit și o uzină de adevăruri. Totuși ceva din această stare de efervescență, venită din convingerea că totul e posibil, s-a răspândit nu numai printre spectatori ci, ceea ce e și mai ciudat, și printre realizatorii de film. Mi-a fost dat să fac această observație, s-o cunosc pe pielea mea, în perioada în care am fost și eu redactor la secția de scenariu. E mult de atunci, sînt aproape



«N-am văzut pe nimeni amintindu-și dialogurile din «La dolce vita» (Anita Ekberg și Marcello Mastroianni)



«În artă, orice poveste are un subtext»
(Gina Patrichi, Octavian Cotescu și Dan Năuș în Bariera)

zece ani, dar mi-a rămas vie și acum extraordinara capacitate cu care regizorii se autoiluzionează... Am rămas uluit de convingerea lor că a face o capodoperă nu e mare lucru, că Fellini sau Chaplin, cu puțin efort, ușor pot fi depășiți. Nici nu începea primul tur de manivelă și ei se și vedeau încoronați la

Cannes. Judecata lor era foarte simplă, adică de ce Antonioni da și ei nu?

Mărturisesc că în această perioadă, în ciuda modestiei mele liber consimțită, nu prea m-am înțeles cu regizorii de film. Ei îmi reproșau cu foarte multă brutalitate «că nu sînt filmic», cu o brutalitate tempe-

ramentală pe care numai din partea femeilor am cunoscut-o. Dar una e cînd o femeie îți reproșează că n-ai ochi căprui, în această privință zărrurile au fost aruncate, și altceva cînd un regizor îți reproșează «că nu ești filmic». Eu m-am resemnat ușor cu acest defect, găsindu-mi refugiu în acele calități pe care natura a avut politețea să mi le dea. Nu sînt filmic, nu sînt, n-o să mă împuşc din cauza asta. Dar, doamne, ce parascovenie a ieșit pînă la urmă, de risul lumii, din scenariile lor pe care le considerau filmice. Toți, profesioniști pînă la deznădejde, îmi explicau cu tandră răbdare cum un film trebuie să aibă un story, să poată fi povestit după aceea. Că numai filmul care poate fi povestit are riscul unei capodopere. N-am înțeles prea bine asta. Și Hamlet poate fi povestit foarte limpede, dar și o întîmplare stupidă poate fi povestită la fel de limpede. Ei asta știau, asta spuneau. Să fie story, să fie story. Zădărnice le-am explicat eu că în artă orice poveste este subterană, îndreptată într-un sens. Altfel se transformă într-o anecdotă demnă de autobuz.

Aș vrea acum — călcîndu-mi pe inimă — să ne ridicăm și la o oarecare generalizare. Aș vrea să spun că există o imagine simplistă asupra a ceea ce e filmic și ce nu e filmic. Această imagine falsă face mereu foarte multe victime... Cîte filme pline de întîmplări neprevăzute, unse cu toate aliflile, s-au prăbușit în neant, deși la mijloc se aflau evenimente zguduitoare, ca de pildă căderea Bizanțului. Și am văzut filme foarte simple, povești de iubire dintre cele mai banale, în aparență, care încîntau și inimile spectatorilor și liniștea și exigențele criticilor.

Teodor MAZILU



Morala unor iubiri



Sint dintre scriitorii care iubesc pătimaș filmul — pînă la un sol de mazochism. Iubesc atît de adînc filmul, încît niciodată nu am încercat isпита de a face film. Niciodată nu am vrut să fiu regizor. Iubesc filmul cu atîta puritate de simțire, încît nu mi l-am dorit niciodată în literatura mea. N-aș putea să-mi ecranizez vreo năvelă, nu mă seduce deloc ideea de a transpune pe ecran vreo scriere de-a mea. De ce s-o transpun? Pentru un contract atrăgător? E un contract cu un diavol deajuns de meschin — în pofida aparențelor favorabile. O năvelă stă bine numai pe hîrtie — dacă e bună.

Nu cred în stilul cinematografic al literaturii moderne. Se gesticulează entuziast la modernismul lui Stendhal, fiindcă romanele lui ar fi scenarii «decupate» deja. Nici vorbă. Stendhal a scris cum a scris fără să știe de cinema. El e modern în orice lume — cu sau fără film — fiindcă tot ce-a scris el ține de eterna actualitate a patimilor omenești. Ideea că literatura modernă își datorează, printre altele, atracția și forța influenței stilului cinematografic e sumară. Și ce înseamnă stil cinematografic în literatură? Înseamnă — zic insistenții — că tot ceea ce citești, «vezi!» Dacă «a vedea» e criteriul modernității aduse de cinema — atunci, slavă domnului Lumière, nici «Muntele magic» și nici «Sub vulcan» și enorm de multe alte romane moderne nu s-ar moderniza și nu se vor ecraniza, scăpînd cu viață. Există romane minunate în care se vede mai puțin și se aude mai mult. Se aude cuvîntul. Cinematograful e sonor, dar asta nu înseamnă că el poate vedea cuvintele literaturii. Imaginile literaturii — născute din cuvinte — sînt altceva decît imaginile filmului sonor. Multe nenorociri — și în cineromane și-n romanele filmate — au loc din pricina rapidei confuzii dintre imaginea literară și imaginea cinematografică. Cred că numai cei care iubesc «la nebulie» filmul și literatura pot face o deosebire esențială între ele, pot pricepe că a «vedea» într-o carte e altceva decît a vedea într-un film și cită grosolănie estetică se ascunde în «a lectura» un film. După cum, în aceeași ordine de idei polemice, merită să ne întrebăm, eu întrebînd-mă după fiecare film bun, ce înseamnă aia «stil cinematografic»? Foarte mulți înțeleg prin asta acel stil care permite

să citești o carte, în întunericul sălii, într-o oră și jumătate! Aia e cinema: un subiect bun, un erou — doi eroi bine conturați, un dialog spiritual. Subiectul, eroul, dialogul — toate acestea sînt și țin de literatură. Ce faci cu aceste noțiuni în fața lui **Octombrie** al lui Eisenstein, a lui **La Terra trema**, a **Poveștilor lunii palide** sau a **Asului de pică**? Există tot atîtea stiluri cinematografice valabile cîte stiluri literare numărăm, dacă ne apucăm amocul să le numărăm.

Pentru mine, legătura fertilă între film și literatură n-o fac ecranizările sau adaptările, ci inadaptările. Ecranizările sînt în general acte culturale mai mult sau mai puțin necesare, mai mult sau mai puțin izbutite, cu un succes mai mare sau mai mic. Constat însă liniștit că nu există mari filme după mari cărți. E dovada suficientă a incompatibilității celor două imagini — sau cel puțin — a inadaptării uneia la cealaltă. **Idiotul** lui Piriev, cea mai bună ecranizare din cîte cunosc, e reușita unei asemenea inadaptări. Regizorul a înțeles că romanul nu încape în film, că nu se potrivește, și a luat doar cîteva capitole din care a făcut un film care stă bine și independent pe picioarele sale. A ofta că un film nu e dostoevskian — deși e «după Dostoevski» — că nu e caragialian sau proustian, mi se pare un semn de paupertate respiratorie. De ce să fie un film dostoevskian, dacă el n-a luat din «Crimă și pedeapsă» decît subiectul? Numai omenii care — cum zice Miron Radu Paraschivescu — n-au respirat în vecinătatea marilor opere pot crede că subiectul literar asigură suflul unui film. Cu un subiect proustian, artistul face un film viscontian. Cu un subiect dat de Pușkin, Gogol scrie «Revizorul» de Nikolai Gogol. În muzică, nimeni nu-i va imputa lui Mozart că l-a desfigurat pe Beaumarchais, luîndu-l subiectul «Nunții lui Figaro». Dar nimeni nu-l va fi cerut ca muzica sa să aibă suflul operei literare. Fiindcă muzica are statutul ei de artă independentă și suverană, iar filmul nu.

Ca scriitor, iubesc prea mult filmul pentru a nu vedea și simți în ce apăsare și tiranie îl ține literatura. El e teritoriul pe care nenumărați scriitori, din toată lumea, își exercită vanitățile brutale de primadone și megalomanii de Salvador Dalí. Impresari, producători, mari case de film își închipuie — în marele «respect» pe care-l au față de cinema... — că scriitorii, literații, pot salva

dialogul unui film, iar prin dialog tensiunea și desigur imaginea (deși unii dintre ei au estetica lor specială și lasă imaginea, operatorului...). Foarte încîntător mi se pare pentru morala mea faptul că nu cunosc nici un mare sau, mă rog, bun scriitor care să se fi dovedit genial dialoghist de cinema. Faulkner care, cu cel mai lucid dispreț, nu se ducea să vadă filmele la care «lucrase» dialogul — e exemplul cel mai încurajator pentru mine. Chipul lui Scott Fitzgerald la Hollywood adaptînd «Pe aripile vîntului» — unde nu l se permitea să schimbe o vorbă din dialogurile lui Margaret Mitchell și omul urla de furie pînă la cer — e celălalt exemplu însofletitor cu care apar filmul de amatoritic literar, dar și pe literat de a vedea în film un violon d'Ingres. Pentru mine, marii scriitori al filmului nu sînt marii scriitori din Larousse sau din panoramele literaturii pe cît de moderne pe atît de universale. Nu. Nu cred în scenariile pe care le-ar fi scris cu geniu, Mann, fie el Thomas sau Heinrich. Un gînd bun îmi spune că nici unul n-ar fi pierdut un an, doi cu așa ceva, cînd pe lume există Orson Welles, Fellini, Visconti și această Susso Cecchi d'Amico, lîngă Age și Scarpelli. Nici un mare scriitor nu va pricepe filmul ca această doamnă, obscură pentru cultura de prejudecăți și liceu a lumii, numită de-a pururi fascinant pentru mine, Susso Cecchi d'Amico, scenarista lui Visconti, Fellini, a lui De Sica, a nenumăratelor filme neo-realiste, de la care nu știu să avem romane sau poeme, dar fără de care n-am avea «Hoții de biciclete». Din punctul meu de vedere, strict personal, Susso Cecchi d'Amico — pierdută pe genericul lui «Rocco...» lîngă alți 3-4 scenariști — e infinit mai importantă pentru cinema și artă decît toate filmele de amatoric sofisticat semnate de Alain Robbe-Grillet.

Nuanțînd, voi spune că ce mă interesează în relația dintre film și literatură, ca scriitor, nu e impunerea unui specific ocult și estetizant, ci a unei morale. O morală în care dragostea — de atîtea ori invocată în pornirea sentimentală a acestei mărturisiri — să se convertească în respect mutual și reciproc, într-o seriozitate care să excludă impostura, în credința dreptului suprem la originalitate.

Radu COSAȘU



O definiție neorealistă pentru cinematograful realist: lumea filmului și lumea reală în aceeași imagine (Hoții de biciclete)



O permanență a filmului românesc



Oamenii de litere și cinematograful — iată un pasionant teritoriu de investigație, nu numai istorică, nu numai estetică, ci și într-o perspectivă mai aplicată, cea a permanențelor, a valorilor actuale la care au condus adevăratele experiențe ale trecutului. Dacă parcurgem călăuziți de un asemenea interes presa românească a unei jumătăți de secol, arhivele de documente și colecțiile de manuscrise, n-o facem doar pentru a satisface un zel vecin cu monomania, ci pentru a descifra aria și aspectele concrete, intime, ale unui fenomen prezent în cultura națională: felul în care o artă nouă, un mijloc de educație nou, cinematograful impunându-se treptat conștiinței epocii, se interferează cu una dintre zonele de prestigiu și solidă tradiție — conștiința literară românească.

O carte posibilă

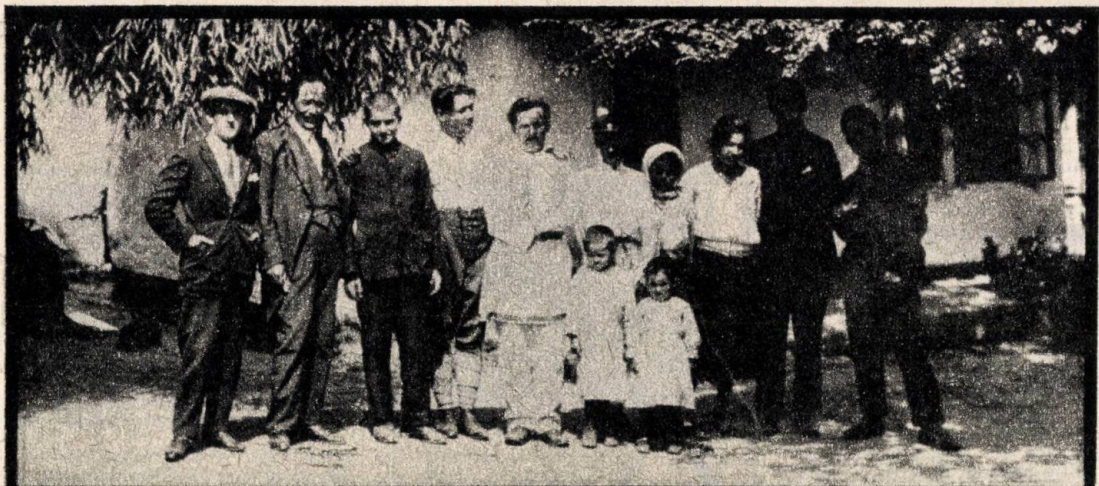
O carte despre interferențele literaturii cu cinematografia la noi, o carte pe care mi-o doresc, poate fi o antologie a textelor despre cinematograful și despre filme scrise de «scriitorii-spectatori» și «scriitorii-critici de film». O antologie care ar cuprinde prima cronică de cinema semnată în 1910 în «Scena» lui Sorbul și Rebreanu, cele mai pertinente cronici semnate în anii '30 de scriitorii titulari de cronică cinematografică — un Gib Mihăescu, Roll, Camil Petrescu, Emil Botta — cronici studiu ori pilule de câteva rânduri, articole de problemă, despre filmul românesc și specificul național, despre film și literatură ori film și teatru, semnate pe parcursul anilor de Mihail Sebastian și Liviu Rebreanu, C. Noica și George Călinescu, Mihail Dragomirescu ori Tudor Vianu.

O asemenea carte despre scriitorii și cinematograful poate fi făcută și altfel: ca o investigație în universul intim al existenței omului de litere, om al epocii sale, o epocă pe care nu puțini o numesc epoca «cinematografului». Cât de interesant ar fi să punem laolaltă notațiile de spectator de cinema din jurnalele scriitorilor, de la cel al lui Rebreanu la cel al lui Miron Radu Paraschivescu, să punem laolaltă răspunsurile scriitorilor noștri la anchetele presei: «Ce credeți despre cinema? Despre filmul românesc? Despre criminalitate în raport cu cinematograful? Despre teatru și cinema?», răspunsurile unor oameni care se dovedesc

**Alexandru Macedonski,
Liviu Rebreanu, Camil Petrescu,
George Călinescu, Tudor Vianu,
Ion Minulescu, Hortensia Papadat-Bengescu,
Victor Eftimiu, N.D. Cocea,
Panait Istrati, Tudor Arghezi — iată
numai câțiva dintre scriitorii care și-au
înscris numele în istoria
filmului românesc**



Victor Eftimiu (cu baston), având în stînga pe regizorul Jean Mihail, în timpul turnării filmului *Trenul fantomă*



I.C. Visarion (al doilea din stînga), în mijlocul echipei și în decorul filmului *Legenda celor două cruci*

nu numai fideli, ci și competenți spectatori ai cinematografului — un Minulescu, Bucuța, Eftimiu, Sebastian, Hortensia Papadat-Bengescu, Alexandru Davilla, Emil Isac și alții.

Cel mai apropiat de acest domeniu, al legăturii intime trăite, prin participarea la spectacolul cinematografic, ni se pare reflexul pe care ea îl capătă în chiar actul de creație literară. Mă refer la spectacolul de

cinema la care participă eroul literar, locul pe care îl ocupă în preocupările sale, ca parte constitutivă a vieții de zi cu zi. Descrierea atmosferei cinematografice sau, și mai adînc, structurile literare influențate de cinematograf, pe care scriitorul le adoptă, reprezintă o altă zonă de interes pe care o ilustrează sonete și poeme, schițe ori chiar romane, pe care le semnează Rebrea-

nu, Eftimiu, Cezar Petrescu, Bogza, Călugăru, Peltz și alții.

Într-o asemenea carte despre cinematograf și literatură pe meridianul nostru, un loc central îl ocupă firesc implicarea scriitorului în actul de creație cinematografică. Nu este vorba numai de ecranizări. Dar, chiar în acest domeniu, este încă destul loc pentru a studia ce s-a



N.D. Cocca (al patrulea din stînga) într-un grup de cineaști.

întîmplat cu Venea o moara pe Siret și cu Ciuleandra, cu Bălcescu și cu Setea — pe de o parte, ca opere ecranizate cu participarea omului de litere — iar pe de altă parte cu Păcat, cu Năpasta ori cu Noaptea furtunoasă — și Felix și Otilia — opere în care, pentru literat depune mărturie cineastul.

Omul de litere pe platoul de filmare

Tentația cinematografului, experiență în care se angajează scriitorul, poet, prozator, dramaturg, constituie o zonă aparte a istoriei cinematografului național, o aventură a omului de litere care încearcă să devină scenarist, regizor, cineast. Deschiderea cinematografului național, încă din epoca începuturilor ei, către oamenii de litere — să nu uităm de consilierii și colaboratorii lui Leon Popescu care sînt, în 1913, Gârleanu, Eftimiu, Rebreanu, Lecca, Cocea și Sorbul — se constituie ca o permanență pe parcursul întregii ei existențe. Patrimoniul scenic care s-a constituit de-a lungul anilor — încercările lui Rebreanu din 1913 (comedia «Ghinionul») și drama socială «Un vis năpraznic» și pînă la scenariile lui Camil Petrescu din anii '40, de la scenariul lui Alexandru Macedonski la cele ale lui Dan Botta, G.M. Zamfirescu, Tudor Arghezi, Panait Istrati și Victor Ion Popa, ori la schițele de scenariu creionate de Bogza, Adrian Maniu, Bucuța și Cezar Petrescu, totul adunat laolaltă depășește nivelul simplei curiozități, el devine mărturia unei experiențe care, nevalorificată pînă la capăt la vremea ei, își poate dezvălui din perspectiva istorică interesul actual.

Omul de litere își leapădă în alte cazuri unelele, pentru a se angaja direct în mecanismul cinematografic, ca producător ori ca regizor, Mihail Dragomirescu, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Fundoianu, Bucuța, Vianu și Bogza, ori mai recent George Macovescu, Mihnea Gheorghiu, Titus Popovici, Eugen Barbu sînt dintre cei care în organisme cinematografice românești, ori direct pe platou, au încercat să aducă în producția cinematografică viziunea omului de cultură în practica creării filmului. Și această experiență merită interesul investigației critice.

O pagină de scenariu, un sonet dedicat unei actrițe, o notație de jurnal despre forța de șoc a unui film văzut recent, o fotografie în mijlocul unei echipe de filmare, un act de decizie, ori pur și simplu un contract prin care scriitorul se angajează în raport cu cinematograful, o cronică ori un studiu savant despre cea de-a șaptea artă, toate laolaltă alcătuiesc un teritoriu al interferențelor, al legăturilor firești dintre literatura națională, dintre oamenii de litere români și cinematograful ca fenomen al vieții culturale.

B.T. RÎPEANU

microsociologie

Filmul și renașterea

**În era televiziunii,
în deceniul acuzat ca «ucigaș»
al literaturii,
producția mondială de carte
a crescut de la 3 la 4,5
miliarde exemplare**



Filmul și-a găsit în literatură un mare izvor de inspirație și — la rîndul său — a făcut să renască multe valori literare. Cînd a apărut, filmul a fost acuzat că «asinează» teatrul și cartea (documentele vremii îmi sînt martore). Cu sora cea mică a filmului (ca vîrstă), televiziunea adică, s-a întîmplat la fel. (Chiar dacă faptul se petrece în spirală, istoria totuși se repetă.) Unele minți — deloc luminate — au declarat că literatura își poate lua adio de la îndelunga ei viață manuscrisă și tipărită. Pare curios (azi), dar așa este.

Omenirea însă dispune în prezent de numeroase mijloace științifice care demonstrează exact **inversul**. Haideti să vedem — așadar — ce se demonstrează.

Este drept că efectele televiziunii sînt mai greu de controlat, pentru că ele se produc asupra oamenilor și nu asupra obiectelor. Cercetătorii totuși nu ezită — spunea un mare cercetător — să forțeze uneori lucrurile, pentru a ajunge la rezultate cît mai concrete. Așa, de pildă, televiziunea — ca fenomen — a făcut — printre altele — să se schimbe și punctul de vedere asupra **difuzării** cărții, aducînd-o mai aproape de cititor. Bibliobuzele, «cartea prin poștă», abonamentul la o anumită ediție rară, organizarea de librării la locul de muncă — toate acestea se datorează influenței aparatului cîșnic denumit «mic ecran». Pare curios, dar asta este! Așa, de pildă, un mare trust din Japonia, pe nume OAE, a organizat cîteva librării și standuri de cărți ale bibliotecii în holurile cantinelor. Rezultatul? Creșterea cu aproape douăzeci la sută a vînzărilor de cărți și cu douăzeci și trei la sută a numărului de cărți împrumutate.

● Iată o altă concluzie interesantă revelată de UNESCO. Televiziunea a făcut, la **prima vedere**, să scadă vînzarea unor cărți. Întrebarea este: despre ce cărți este vorba? Răspunsul este: despre cărți proaste. «Avînd mai puțin timp, oamenii aleg cărțile bune și le aleg — în cea mai mare parte — pe baza recomandărilor televiziunii», spunea cu mul-

tă sinceritate directorul marii biblioteci municipale din Philadelphia (patru milioane de volume împrumutate anual). În același timp, televiziunea este cea care a făcut să crească interesul pentru literatura istorică, pentru literatura-document, pentru povestirile consacrate călătoriilor ș.a.m.d. Curios? Dacă te gîndești bine — nul.

● Odată cu dezvoltarea televiziunii, a crescut și numărul titlurilor publicate și al tirajelor. În deceniul 1952—1962, deceniul care a fost acuzat ca «ucigaș» al literaturii din cauza urlașei dezvoltării a televiziunii, producția mondială de cărți a crescut foarte mult (de la trei miliarde de exemplare, la începutul perioadei, la patru miliarde și jumătate în final).

Pare curios, dar așa este: în lume se publică azi mult mai multe cărți decît înainte de era televiziunii.

● «Francezii citesc puțin». Afirmatia pare curioasă, dar este reală. «În ultimul timp, francezii citesc mai mult datorită emisiunilor literare tv.» Afirmatia nu mai pare curioasă și este la fel de bazată pe realitate. Un sondaj mai vechi prezenta următoarea situație foarte interesantă: una dintre emisiunile literare (și anume «Lectură pentru toți») era vizionată de douăzeci la sută din numărul total de telespectatori (ar fi fost mai mulți, dar ora programării era cam tîrzie. Să nu uităm că literatura, ca și somnul, ca și dejunul, este o chestiune de oră). **Nouă** la sută din cei care urmăreau emisiunea au declarat că s-au decis să cumpere cel puțin una din cărțile recomandate în fiecare emisiune. Dar nouă la sută înseamnă o creștere a tirajelor cu cîteva zeci de mii de exemplare la respectivul titlu de carte. Și se dă — printre altele — exemplul lui François Mauriac (cartea lui, «Thérèse Desqueyroux», vîndută în 38 de ani doar în 79 000 de exemplare, a ajuns la 680 000 după discutarea ei la tv).

Este ceva, nu?

Meditînd la relația literatură-televiziune, multe lucruri par curioase la prima vedere.

Dar numai la prima vedere.

Alexandru ȘTARK

Critica artei a șaptea



Alături de arta cea mai tânără s-a înfiripat și critica cea mai tânără. Rămânând filmul în mod hotărât epic, critica de film a început și ea prin a fi surprinzător de epică. Explicația e simplă. Căutându-și chip propriu, în sensul specificității artistice, filmul a împrumutat masiv de la celelalte arte moduri de a vedea lumea. Pilda capitală a luat-o de la literatură, vreau să spun de la proza narativă. Dacă s-ar fi inspirat mai curajos din felul de a fi al poeziei lirice, filmul n-ar fi avut probabil parte de o critică atât de epică. Filmul a primit însă sugestii și de la poezie, teatru, arhitectură, și astfel cronicarii vorbesc de lirismul viziunii cinematografice, de plastică imaginii, de tonalitatea intensă a tablourilor, de tehnica dialogului, de arhitectura filmului... Când povestește ce s-a întâmplat într-un film, cronicarul dă impresia a fi citit un roman și a-l rezuma. Asta înseamnă că filmul a fost relativ prost, iar cronicarul absolut naiv. Multe referiri la muzica filmelor par cronici de concert, multe reflectii cu privire la imagine par cronici plastice, adică de expoziție. Să se observe că, în materie de critică de film, sînt firave evaluările ce privesc imaginea — nu neapărat calitatea culorilor sau a contrastelor, nici surpriza creată de unghiuri, ci limbajul imaginilor, efectul în linie artistică derivat din succesiunea cadrelor, dinamica în sens emoțional. Critica de film a rămas, în parte, o critică literară, esențial narativă, cu vagi infiltrații din critica de artă plastică, de poezie și de teatru. Critica imaginii, a elementului specific artei a șaptea, încă își verifică unelele. Muzica de film a rămas în genere element ilustrativ și cronicarul de film nu

pare contrariat de această realitate. Iată, actorii — el și ea — schimbă replici «tari», scena e dură, finalul cutremurător. Regizorul «bagă» imediat muzică tare și ne arată o salcie aplecată de vînt. Eu aș vrea ca muzica aceea să răsună în mine, în vecinul meu de pe scaun, nu neapărat în sala întreagă devenită sală de concert! Cer mai mult imaginii, montajului. Unui regizor de talia lui Wajda i-ar conveni un operator de calibrul lui Dali. Când încearcă să rezume epica unui film, cronicarul e sedus de ceea ce se simulează și nu de ceea ce se sugerează. În situația aceasta, îi propun acestui comentator să se ocupe de fapte ce țin de ambianța sălii, mai interesante oricum decît aspectul narativ al unui scenariu. Care ar fi acele fapte de ambianță? Spectatorul de film știe, de exemplu, că ecranul e absolut plat, asta nu-l împiedică să vadă spațiul, adică adînc. Sau: de ce în sala de cinema, spre deosebire de cea de concert, se mai poartă conversații, fie și în șoaptă? Spectatorii simt nevoia să-și spună din cînd în cînd cîte ceva. Tentația e omenească: eu, cînd prevăd ce se va întîmpla în secvența următoare a filmului, simt nevoia să-l comunic vecinului continuarea. Numai ca să nu par nedelicat, tac. De ce la film nu se joacă șah, remy, table, cărți? Oare numai din cauza întinericului din sală? Un critic cu vederi largi ar putea răspunde și la asemenea întrebări. Omul se duce la film ca, timp de două ceasuri, să nu se gîndească la nimic altceva decît la dreptunghiul luminat din față. Sau pur și simplu să procure idei. Eu mă duc la film ca să mă întîlnesc cu mine însumi: furat de imaginea din față, scufundat în întinericul sălii, devin pentru o clipă ceea ce știu de fapt că sînt. Ieșit în vîietul străzii, parcă am coborît de pe scara unui avion abia aterizat... După ce a urmărit un film al lui Chaplin, cineva a constatat că-i dispăruse de pe genunchi căciula, o căciulă scumpă, de miel. În timp ce omul rîdea cu gura pînă la urechi de năzdrăvăniile sublimale ale lui Chaplin, cineva-i sustrăsese obiectul. Dar despre furt a aflat la urmă, cînd se făcuse lumină în sală.

Ion LOTREANU

ecranizări posibile și...

Propuneri de protagoniști



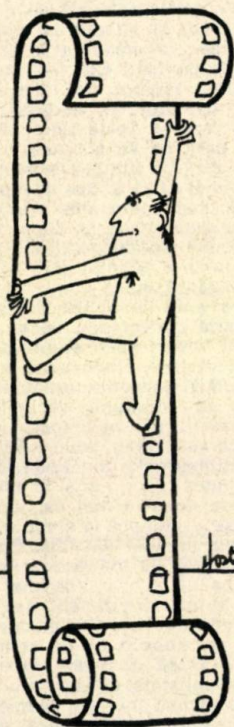
Fără a fi nici critic cinematografic, nici regizor, nici operator și, pînă la proba contrarie, nici scenarist, mă gîndesc, intrigînd, o presimt bine, să fac totuși cîteva propuneri de posibili protagoniști pentru viitoare filme românești. Supărînd (poate) nume sonore ca: Liviu Ciulei, Sergiu Nicolaescu, Manole Marcus, Andrei Blaier, Gheorghe Naghi, Gheorghe Vitanidis, Iulian Miha, Geo Saizescu, Constantin Vaeni și alții, țin să spun totuși, că destul oameni cu har, actori cu o stea de aur pe umărul stîng, au rămas, habar n-am de ce, inexplicabil, poate, pe dinafara careului, mai mult a «dreptunghiului magic» de pînză, umbre, lumini, pasiuni și iluzii a ecranului de proiecție.

Echipe de filmare pe care, de altfel, le aplaud ori de cîte ori am prilejul, au lăsat, nu știu de ce, pe dinafara distribuției și a unghiului de filmat, actori de vocație și forță, de profesionalism, cum ar fi: Nicolae Dinică, pe care mi-l imaginez foarte

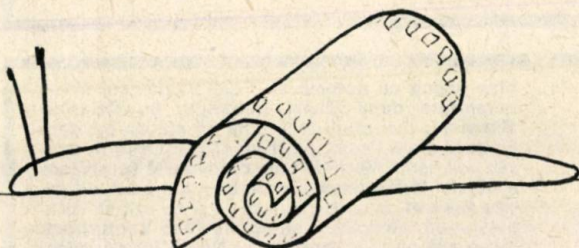
bine jucînd cu aplomb pe Fred Vasilescu, într-o ecranizare după Camil Petrescu, pe **Cristina Stamate**, mai mult decît aptă să «facă» pe Kera Duda din Filimon, pe **Nicu Constantin** în care vîd o variantă Marin Miroiu, dintr-o altă ecranizare a «Steii fără nume» a lui Sebastian, pe **Alexandru Arșinel**, în care-mi place — și nu ezit să scriu asta — să întrezăresc un aparte Rică Venturiano, într-o altă nouă ecranizare a «Noptii furtunoase», pe **Sebastian Radovici**, puțin face, desigur, un cel puțin meritoriu Ladima, într-un eventual «Pat al lui Procust», pe **Sergiu Ciolu** în care oricînd vîd un eventual Ionică Pară, într-o peliculă «Să nu-ți faci prăvălie cu scară» după gorkiana, solida comedie tragică a lui Eugen Barbu.

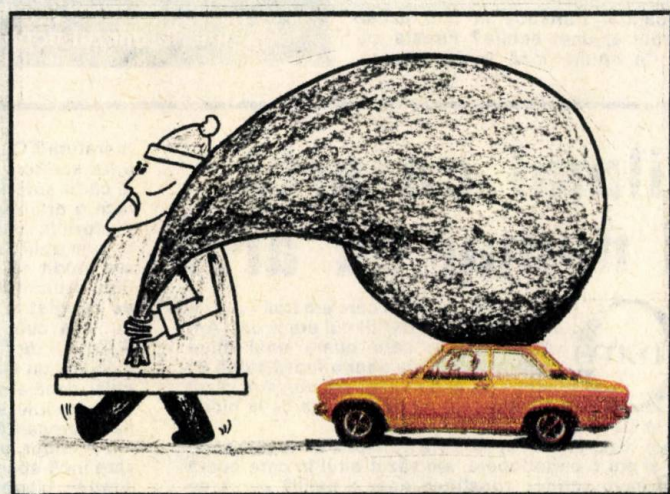
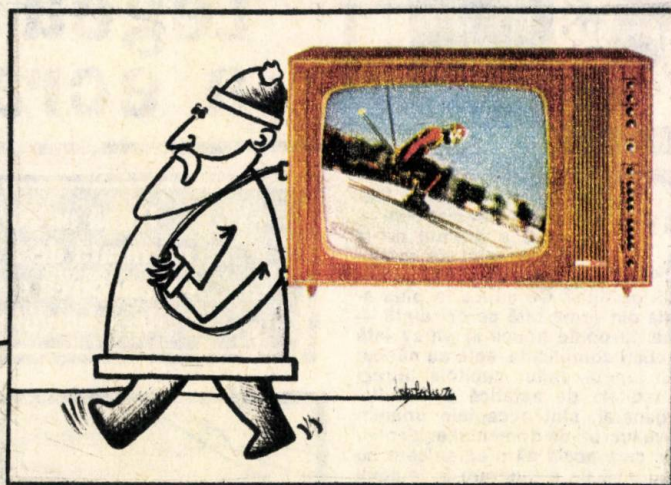
Crezînd în spusele unui mare spirit european și universal ce bîntuie la modul superior, la epoca noastră, că «cinematograful este aproape un destin al omului, setea lui de alt spațiu, de altă libertate, de o altă justiție și, mai ales, setea lui de fantastic...», vă afirmă și subsemnatul, cu modestie, nu umilă — să fim înțeleși — dar cu insistență, că trebuie înțeleasă, azi mereu mai bine, analogia dintre peliculele cinematografice și condiția de **facto** a vieții noastre sufletești. Gîndind la ea, îmi face o reală plăcere să afirm că a face, greșite sau nu, propuneri de protagoniști, înseamnă a crede, a miza, a încuraja cinematograful românesc, a depune mărturie, fie ea și în anticipație, pentru el, a-i rezerva un capitol de flori în inima ta.

Dan MUTAȘCU



EU, IERÎ AM VĂZUT UN
FILM CU OAMENI ADEVĂRAȚI







Legea de aur a ecranizării



Ce înseamnă a ecraniza o operă literară și — mai ales — care e drumul de la personajul de roman (să zicem) la perso-

nalul de film? Ce aduce în plus acesta din urmă față de cel dintâi — și ce nu poate aduce în plus? Iată întrebări complicate, care au născut de-a lungul anilor capitolul întregi în tratatele de estetică a filmului. În general, sînt acceptate unanim cîteva lucruri de domeniul evidenței, între care acela că o ecranizare nu trebuie să fie o ilustrare în imagini a conținutului unei cărți. Dar ce și cum trebuie ea să fie? Aici, punctele de vedere — de la afirmații categorice pînă la nuanțe, de la chestiuni de detaliu pînă la probleme de esență — sînt multe și diferite. Nu le mai amintesc, vă sînt probabil (cel puțin unele din ele) cunoscute. Nu luați, prin urmare, însemnările ce urmează drept o nouă «contribuție» la teoria ecranizărilor, ci exact ceea ce am vrut din capul locului să fie ele: un fel de «fragmente». Subiectul lor comun: a ecraniza, ecranizare.

Imposibila ecranizare

«Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăstiaseră cu totul... Cu veșmintele ude și părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții, căutînd un locaș de adăpost...»

Poate fi transpus în film acest început al unei schițe? Firește că da. Ce spune însă în continuare

Dacă un roman e o oglindă plimbată de-a lungul unui drum, ecranizarea e o oglindă plimbată de-a lungul unei alte oglinzi



Nimic nu se pierde, totul se transformă:
Clopote la miezul nopții (Falstaff) de Orson Welles

Filmul ca artă și numai ca artă



Am văzut un film în care era transpus un celebru roman, dar filmul era prost. Am văzut altul în care opera unui mare scriitor constituia doar o firavă sursă de inspirație, și filmul nu era rău. Am văzut un altul care nu se reclama de la nici o operă literară și era o capodoperă.

Am văzut un film în care era transpus un roman celebru și era o capodoperă; am văzut altul în care opera unui mare scriitor constituia doar o palidă sursă de inspirație, și filmul era cel puțin bunicel; am văzut altul care nu pornea de la nici o operă literară și era un film prost. Ce are a face literatura cu filmul? Dar filmul cu

literatura? Cunosc tablouri celebre inspirate din opera unor scriitori, dar cunosc și tablouri, la fel de celebre, ai căror autori au fost, în exclusivitate, pictori. Ce are a face o artă cu alta? Există o singură relație, stabilită de dorința unui producător (sau regizor), de a valorifica textele unui scriitor care n-a avut posibilitatea, sau nu s-a gîndit să scrie pentru film sau să se exprime în film. Aparatul de filmat nu este unul de fotografiat, de înregistrat numeric pe celuloid, scriitorii și cărțile lor, așa cum înregistrăm, plat, peisaje din călătoriile. Aparatul de filmat este o pensulă, sau o dală, sau un pian, sau un stilou, sau un cărbune de desen. Regizorul, chiar dacă a plecat de la un roman sau nu, el creează (sau trebuie să creeze) artă cu instrumentul său. Nu ne interesează biblia în cazul lui Michelangelo, ci arta lui. A, sigur, un regizor poate face o asemenea ecranizare închît spectatorul va vedea nu un film, ci romanul: ilustrat. Literatura a fost în acest caz respectată, dar unde e Filmul? Nici nu e un film, nici literatură, e digestul unui roman în diapozitive, pentru uzul semidoctilor. Cu rezerva că acești «semidocti», mai

schita?

«Ajunse, fără să știe, lângă cripta învechită și roasă de vremuri a mînăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenție, o mirosi și o linse de vreo 56 ori în șir, fără să obțină nici un rezultat».

Poate fi ecranizat, poate și vizualizat acest pasaj cît se poate de epic, de altfel? Firește că da, și presupusul film va deveni grotesc și absurd pe măsura textului. Mergem mai departe.

«Contrariat, își scoase atunci spada și năvăli în curtea mînăstirii... Fu însă repede îndușoșat de privirea blîndă a unei găini ce îi ieșise întru întîmpinare și care, cu un gest timid, dar plin de caritate creștină, îl pofti să aștepte cîteva momente în cancelarie...»

Acest pasaj mai poate fi ecranizat? Nu.

Poate deveni personaj de film acest personaj literar:

«Cotadi este scurt și pîntecos, cu musculatura proeminentă, cu picioarele îndoit de două ori în afară și o dată înăuntru și veșnic neras... Cea mai mare plăcere a lui Cotadi... este... să caute să atragă cu șiretenie pe cîte un client al său în discuții... pînă ce reușește, iuțind tonul, să facă să fie cel puțin o dată contrazis — pentru a răspunde interlocutorului său prin mai multe lovituri puternice ce le dă în dușumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înșurubat la spate...»? Nu. Prozele lui Urmuz (din ele am citat, pentru a da un singur exemplu) nu pot fi ecranizate. Asociația de idei (fie ea și absurdă) nu poate fi tradusă în imagini (fie ele și absurde). Există o literatură (și nu mă refer la poezie, ci la proză) în fața căreia cinematograful este neputincios.

Reticența față de tragic

Din mîile de ecranizări de ieri și de azi, cele mai puține (un număr infim) sînt cele ale tragediilor anti-



Un academism de factură superioară:
Hamlet de Laurence Olivier

curînd sau mai tirziu, au posibilitatea să detecteze adevărata artă, doar regizorul este acela care va rămîne pe vechea poziție...

Mai există o relație: aceea pe care un spectator neavizat o face între un film și baza de plecare a acestuia, spunîndu-și că filmul a fost condiționat de un scenariu cu o mare valoare literară. Relația e falsă, nu trebuie să acordăm unui produs artistic calificativul de «operă», legîndu-l de altă formă a artei. Discuția în jurul raportului «literatură-film» e tot atît de binevenită ca și o discuție pe marginea relației dintre un concert pentru harpă și epigramă, de pildă. Toate aceste divagații se nasc de fapt din neîncrederea în film ca artă de sine stătătoare și din necunoașterea caracterului cu totul special al scenariului. Un regizor poate face un film plecînd de la un scenariu conceput de la bun început sub formă de decupaj, sau de la un scenariu propriu-zis, sau de la un roman (sau o piesă) cu mari calități cinematografice, sau doar de la un subiect născut peste noapte, auzit în tramvai, povestit de cineva, sau de la un roman din care nu păstrează decît subiectul.

De ce să-l cerem neapărat unui autor de filme să transcrie exact pe peliculă o carte sau altă? Brîncuși ar mai fi fost Brîncuși dacă i-ar fi cerut cineva să sculpteze Comedia umană? Un regizor trebuie să-și mărturisască: eu vreau să spun prin film, și cu mijloacele filmului, ceea ce am în minte, ceea ce trebuie să comunic celorlalți. Sau: am descoperit că scriitorul X a spus înaintea mea același lucru. Eu cred că pot să-l spun mai bine, cu uneltele mele, dar în nici un caz n-am să mă apuc să-l «ilustrez». Literatura ilustrată, cu poze de film, e apanajul magazinelor de mare tiraj care-și propun să nască în capul cititorilor impresia că ar fi cuțli.

Mai există totuși o relație între literatură și film pe planul satisfacției sau insatisfacției artistice a spectatorului.

Dacă un film e bun, spectatorul e mulțumit, indiferent dacă regizorul a dezvoltat o idee născută în capul său, în timpul unei crize de gestație sau a prelucrat un roman falimos. Fără îndoială, spectatorul va fi infinit mai mulțumit dacă filmul foarte bun pe care l-a vă-



Lungul drum de la cuvînt la imagine: Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei

chităților. Împrejurare curioasă fiindcă Pasolini (*Oedip Rege*) sau Cacoyannis (*Electra*) au arătat cît de diferite și insolite pot fi modalitățile de abordare cinematografică a acestor opere. Care să fie cauza? Poate faptul că întotdeauna cinematograful a asimilat dintr-o operă literară mai ușor sentimentul dramei decît pe cel al tragicului. Tiparul tragediei cuprinde prea puțin elemente expositive pentru «foamea» de evenimente a cinematografului. Reticența acestuia față de tragedie este, într-un fel, dar numai într-un anumit fel, una (cît se poate de specifică) față de cuvînt.

Capodopere în așteptare

«Cel trei mușchetari» a fost ecranizat în nenumărate rînduri. La fel și «Mizerabili». Și «Contele de Monte-Cristo». De cîteva ori și «Dama cu camelii». Mult mai instructivă este însă lista operelor neecranizate încă. Iată numai cîteva: «Demonii» de Dostoievski, «Condiția umană» de Malraux, «În căutarea timpului pierdut» de Proust, «Doctor Faustus» de Thomas Mann, «Ciuma» de Camus, trilogia lui Faulkner: «Cătușul», «Conacul», «Orașul»... Aș fi curios să văd odată și odată chiar și «Iliada»...

Claritatea care incurcă

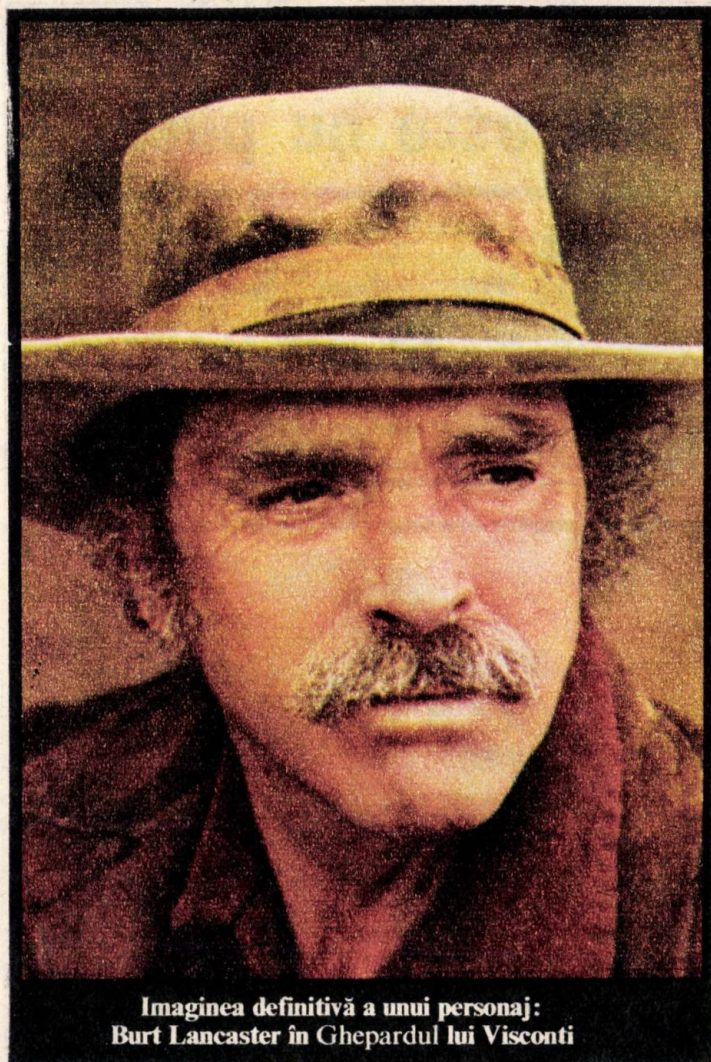
Un caz (între altele) destul de semnificativ pentru o serie de probleme mai generale legate de ecranizare, mi s-a părut întotdeauna des-

tinul cinematografic al operelor lui Hemingway. S-au făcut filme după cărțile scriitorului dar — ciudat — niciunul nu ajunge la substanța textului. Și totuși Hemingway pare autorul cel mai ușor de ecranizat: dialoguri și, în rest, indicații de regie, un adevărat decupaj concis, clar — iată proza sa, la prima vedere. Eșecul cinematografului în fața cărților și personajelor lui Hemingway reprezintă, totuși, un câștig pe plan teoretic: cu cît textul literar — învățăm de aici — este mai cinematografic, cu atît riscul ecranizării de a se transforma într-un pleonasm fără acces la ideile fundamentale ale cărții este mai mare. Există, prin urmare, opere atît de «făcute» pentru a fi ecranizate, încît trebuie evitate de regizori...

zut, i l-a readus în conștiință pe marele scriitor cutare sau cutare. Filmul este, pe măsura valorii sale artistice, un act patriotic. Spectatorul va fi mîndru că filmul extraordinar, pe care l-a văzut, s-a născut din romanul extraordinar al unuia dintre scriitorii români de frunte. Dar spectatorul va fi cu atît mai mîndru dacă acest film este extraordinar, fiindcă se înrudește cu alte arte ale țării noastre: iată, imaginea se trage parcă din Grigorescu, din Luchian sau Ciucurencu, muzica descinde din muzica poporului nostru și din Enescu, actorii duc mai departe o glorioasă școală de interpretare și nu

arta lui Charlot sau așa mai departe.

Deci relația literatură-film e falsă prin îngustimea ei, fiindcă e doar un aspect, un singur aspect al unei probleme deosebit de importante: aceea a integrării filmului ca artă independentă în contextul celorlalte arte, în care noi românii am strălucit și strălucim. Filmul nu e nici sclavul, nici valetul, nici ordonanța, nici boul care să tragă carul altuia. Nu neagă nimeni că există pe lumea asta și regizori care n-au nimic de spus și care, pentru a parveni în categoria creatorilor, își leagă numele de al unui scriitor, fără să aducă în filmele lor nimic



**Imaginea definitivă a unui personaj:
Burt Lancaster în Ghepardul lui Visconti**

Un paradox

O capodoperă a lui Visconti: ecranizarea «Ghepardului».

Un eșec al lui Visconti: ecranizarea după «Străinul»

*

Pădurea de simboluri

Două exemplare ecranizări: **Moara cu noroc**, după Slavici, de Victor Iliu; **Pădurea spinzuraților**, după Rebreanu, de Liviu Ciulei.

Filmele au rotunjimea clasică a textelor care le-au inspirat. Păstrînd

firul epic original, ele lasă să se vadă idelle — și propoziția ar suna comun dacă nu am ști ce drum lung este pînă la ceea ce se numește **ideea în imagini**. Ce demonstrează, pe un plan mai general, aceste două opere de excepție? Mai mult ca sigur, faptul că **nimic nu se pierde, totul se transformă** — adică legea de aur a oricărei ecranizări. Aceste două admirabile pelicule, aparent știute, își au încă taine care trebuie descifrate. Pădurea lor de simboluri crește în continuare sănătos...

Drumuri către Shakespeare

Cred că nici o altă încercare nu se dovedește mai revelatoare în ce privește specificul, limitele și grandoea unei ecranizări decît confruntarea cinematografului cu opera shakespeareană.

— **Hamlet**-ul lui Laurence Olivier, de pildă, rămîne un model (reusit) de apropiere cuminte, prudentă pînă la un academism de factură superioară, de opera literară. Exemplu tipic de ecranizare în care cinematograful nu este decît un suport al textului scris.

— **Falstaff**-ul lui Orson Welles sau **Hamlet**-ul lui Kozintsev cinematografiază (dacă se poate spune așa) textul. Respectîndu-i în întregime spiritul și litera, își iau totuși fată de el libertățile preținse de specificul artei filmului. Modele de ecranizare în care opera literară și aceea cinematografică se află într-un raport de intercomunicare.

— **Macbeth**-ul (**Tronul înșingerat**) lui Kurosawa păstrează cîteva legături de substanță cu textul, dar se dezvoltă de sine stătător. Exemplu de ecranizare independentă, în care opera literară e dominată de cinematograful, rămînînd mai curînd un simplu suport al acestuia.

*

Dacă un roman (și, prin extensie, o operă literară) este o oglindă plîmbată de-a lungul unui drum, ecranizarea unei opere literare este o oglindă plîmbată de-a lungul unei oglinzi... «Între oglinzi paralele» — cum ar zice fila cărții...

Ecranizarea nu reprezintă, în fond, decît o tandră și nesfîrșită gilceavă a cinematografului cu literatura.

Aurel BĂDESCU

În plus, cel mai adesea sărăcind opera literară. Relația dintre film și literatură? Există, așa cum trebuie să existe între film și pictură, între film și muzică, între film și arhitectură; așa cum, există relația dintre lanul de grîu și soare, și ploale, dintre Ceahlău și zăpadă, dintre valurile mării și sutele de catarge ale devenirii noastre. Aceasta e relația în care trebuie să se afie filmul cu celelalte arte, cu monumentele artistice ale spiritualității poporului nostru.

Așa cum doresc astăzi unii regizori să stea alături de marii scriitori, mîine va trebui să cunoaștem ziua

în care marii scriitori, pictori sau muzicieni să fie mîndri de sufleteasca lor înrudire cu mari regizori. Și atunci, unde va fi relația literatură-film? Sînt oare Fellini, Wajda sau Kurosawa mai prejos decît scriitorii din țările lor? La 25 de filme pe an, n-avem loc pentru mediocrități comerciale, fiecare film trebuie să fie un motiv de bucurie, de mîndrie națională, fiecare film trebuie să fie românesc.

Aceasta e singura relație adevărată: filmul — dragostea de patrie.

Radu GEORGESCU



Shirley Mac Laine: Totul este cu putință

Cinema

Era în aprilie 1970 și stăteam în mijlocul unei străzi pustii a studiourilor Metro-Goldwyn-Mayer, în Culver City, într-o zi

inecată în ceață.

Zidurile studiourilor se ridicau în jurul meu ca zidurile unei cetăți. M-am dus spre clădirea lungă care adăpostea cabinele vedetelor, am încercat ușa din față și am găsit-o încuiată. M-am uitat pe una din ferestre și am descoperit vechea mea cabină. În cabina asta turnasem patru filme și îmi petrecusem aproape doi ani din viață. Perdelele de culoarea untului atrăneau încă la fereastră și am zărit vechiul și capriciosul meu duș. Niciodată nu era apă caldă când aveam nevoie de ea, adică la sfârșitul unei zile lungi de filmare. Măsuța pick-up-ului era în același loc, acoperită de praf.

M-am uitat la mobila învelită în stambă și mi-am adus aminte de canapeaua din cabină, adică și moale. La Metro am turnat filmul care mi-a schimbat viața: **Unii vin în goană** (Some came running). De fapt, asta fusese filmul în care mi-am dat seama că pot face oamenii să ridă și să plângă, în același timp. În camera asta am început să știu ce înseamnă să fii vedetă. Și totuși, tot în această cameră, m-am frământat multă vreme, la sfârșitul zilelor de lucru, încercând să fac mai mult decât să joc, pur și simplu.

Am traversat aleea către cabinele de machiaj și de coafură. Ușa era deschisă.

— Bună ziua, pot să intru? am întrebat. E cineva pe-aici?

Nici un răspuns. Zgomotul unui ventilator se auzea în hol. Am intrat. Un uscător de păr stătea singur, aruncat la întâmplare. Am mers încet, de-a lungul holului, spre cabine. Lămpile din jurul oglinzilor de machiaj fuseseră deșurubate și scoase. Cîteva uscătoare stăteau aruncate în mijlocul camerelor. Scaunele de piele pentru machiaj erau prăfuite și puse strîmb, avînd aerul că roagă să fie așezate corect, în fața oglinzilor.

Uscătorul de păr șuiera în sectorul de coafură și mi-a amintit de un vînt singuratic pe care îl auzisem odată printr-un oraș fantomă, în tinutul goanei după aur.

Mi se părea că toate îmi fac semn, așa încît am intrat. Lămpile se uitau la planșetele goale care le susțineau. Două suporturi de lemn pentru peruci se ridicau deasupra meselor de lucru. În colț, obişnuitul frigider stătea părăsit, cu ușile deschise.

«Eram la o recepție într-o vilă somptuoasă de pe Beverly-Hills.

Toată lumea se distra, bea și dansa.

Mi-am aruncat ochii pe un ziar,
la Mica publicitate:

casa în care ne aflăm era scoasă la mezat!



Shirley Mac Laine: fostă figurantă, dansatoare în corul de ansamblu, actriță de roluri mici, revelație actricească, vedeta fără aere de vedetă, reporteră și scriitoare și, mai presus de toate: un om, o conștiință a acestor vremi

Înelele ruginite de pe raft erau singura mărturie că, odată, șampania stătea acolo, la rece, așteptând prilele de sărbătoare. Aceasta era camera în care aveau loc festivitățile. Între șase și nouă dimineața era o cameră magică, cel puțin la fel de miraculoasă ca și garderoba Vrajitorului din Oz.

Știam bine că aici, la Metro, au strălucit cele mai mari și mai vestite vedete din lume și, pentru o vreme, am fost una dintre ele. Pe vremea aceea — acum zece ani — noi, vedetele, descindeam din limuzine lungi și negre, alteori conduceam singure. Veneam agale și ne duceam la machiaj sau la coafură ca niște oameni perfect obișnuiți, numai că noi eram acele creaturi despre care trebuia să se presupună că eram fascinante chiar dacă eram îmbrăcate în blue-jeans sau pantaloni banali, chiar atunci când ne cădeau ochii de somn și în mintea noastră

se învălmășeau frinturi ale nopții dinainte.

Cînd intram, ne întîmpina mirosul cafelei proaspăt rîsnite. Era un semn că poate dimineața nu va fi chiar atât de proastă cum părea. Dean Martin se legăna într-un club de golf imaginat, în timp ce-și sorbea cafeaua. Ochii lui Kirk Douglas scotoceau totul și înregistrau totul, Robert Cummings avea aerul că vrea să-i dea machieurlui o hartă a feței sale s-o umple de farduri, în cele mai mici detalii, după instrucțiunile sale.

Bărbații făceau glume și rîdeau cu machiorii ca și cum glumele și zîmbetele le-ar fi ascuns vanitățile, de care se rușinau.

Noi, femeile, refuzam platoul cu prăjiturile proaspete cu o vîntă de fier și puneam arareori zahăr sau frișcă în cafea. Mă întrebam dacă alte femei mîncau cîte ceva înainte să plece de-acasă și dacă

le era și lor tot atît de greu, ca și mie, să se scoale devreme. Oricum, de cîte ori, noi, «vedetele», vorbeam despre obiceiurile noastre, nu puteai fi niciodată sigur că spuneam adevărul. Vorbeam foarte familiar și totuși atît de controlat, încît simțai imediat că ceea ce nu fusese spus era mult mai important decît ceea ce fusese.

Într-o zi norocoasă ai fi putut găsi toate vedetele de la Metro, aliniate pe scaune de piele, sorbind din ceștile de cafea aburindă. Greer Garson, înfășurată într-o rochie turcuoasă, făcuse să-i scoată în evidență părul de culoarea morcovului, s-ar fi dus direct la garderobă unde urma să fie înfoltită într-o hermină albă. Proba pentru premiile academiei. Alături, Jean Simmons, proaspăt divorțată, ar fi discutat despre oportunitatea căsătoriei. Deborah Kerr, cu cele mai înguste și provocatoare șolduri din cîte a cunoscut vreodată lumea, ar fi aruncat cîteva adjective binecunoscute pe aceeași temă. În timp ce Sydney Guilliaroff i-ar fi umplut din nou ceașca de cafea și ar fi bătut-o încurajator pe umăr. Sydney era înalt și elegant, purta întotdeauna cămăși foarte bine croite și strînse pe corp. Fuma mult și își aprindea țigara cu un gest larg, ostentativ și rar scăpa ocazia să aprindă țigara cuiva, chiar dacă era la cîteva mese mai departe. Sydney trăia într-un palat cu robinete de aur și dădea petreceri la care țînuta de seară era obligatorie. Nu-l interesa decît femeile care erau în stare să facă ceva important și cînd găsea una din acestea era gata s-o stimuleze, s-o ajute, să-i respecte pînă și cele mai neînsemnate confidențe. Știa mai multe despre marile vedete feminine din Hollywood decît știau chiar psihanalistii lor.

Audrey Hepburn s-ar fi ridicat încet cu puddelul în brațe și s-ar fi îndreptat către platou, ca și cum ar fi fost pe patine cu roțile. Debbie Reynolds, mîndria lui Burbank, s-ar fi agitat spunînd glume și chicotînd. Apoi ar fi intrat Elizabeth Taylor, durdulie și nemachiată, pîrînd cu 12 ani mai tînără, s-ar fi prăvălit în primul scaun liber și și-ar fi aruncat picioarele pe măsuta din față. Avea picioare groase și o necăjeam spunînd că par să fie ale unui halterofil. Sydney i-ar fi aprins țigara și ea ar fi tras fumul lung și adînc în plămîni, cu aceeași voluptate cu care mîncase înainte prăjiturile.

Apoi, Sydney Guilliaroff s-ar fi plîmbat de-a lungul șirului de vedete, pictînd și sculptînd pieptănăturile minunate, pînă cînd am fi fost gata să apărem în fața aparatelor de filmat.

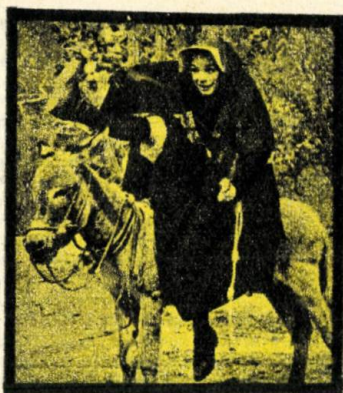
În sectorul de coafură de la Metro exista o camaraderie bazată pe un scop comun, dar și pe o frică comună. Fiecare înțelegea că scopul nostru era să ajungem pe ecrane și să fim iubiți de spectatori, dar temerile noastre erau că s-ar fi putut ca lucrul ăsta să nu se întîmple.

Ce vremuri erau la Hollywood



În comedie sau dramă, Shirley Mac Laine a impus o dimensiune proprie: cea a inteligenței





prin anii '60. Totul părea atât de firesc încât niciodată nu ne-a trecut prin cap, nici mie, nici altora pe care-i cunosc, că într-o bună zi, curînd, totul ar putea să se termine.

Pe vremea aceea ne întâlneam la «petrecerile Hollywoodului», la chefurile de la Malibu, la plimbările de la Palm Springs, și mergeam în grup la Las Vegas. Într-un fel, ni se părea că noi simțim cei adevărați și nu lumea dinafară. Casele noastre erau saloane luxoase. În aceste saloane, dacă ai fi încercat să schimbi vorba, să discuți «ceva serios», erai privit ca un picat din cer. E adevărat, stiam că undeva, existau necazuri, numai că nu vroiam să infectăm cu ele ceea ce credeam noi că este «inspirația creatoare». Nu vroiam să acrim spiritele care trebuiau să rămîna mereu optimiste. Așa că risetele și glumele se țineau lant. Chiar atunci cînd cineva era implicat într-o «acțiune», era pentru că altcineva suspus l-o ceruse. Veselia și abundența erau de la sine înțelese dacă aparțineau studiourilor superioare ale raiului hollywoodian. Făceau două-trei filme pe an, îți limitai prietenii la oamenii cu care lucați, îți luai un avocat și polițe de asigurări, plăteai un agent publicitar și unul propriu-zis care să-ți servească drept «gardă» și căutai în jur motive să prelungești acest tip de existență.

Am părăsit de multe ori Hollywoodul, pentru că am fost nevoită s-o fac. Era ca și cum te-ai sătura să mănîci numai mîncare bună. Și acum, în acea zi din 1970, mă întorsesem și Hollywoodul nu mai exista. Era de vânzare. Întreprinderi cumpărau studiourile și se mutau în ele. Oameni cu fețe necunoscute mișunau peste tot, cu un aer preocupat discutînd despre demografie. Hollywoodul trăia cel mai profund, cel mai grav moment din istoria sa.

În seara aceea mi-am lăsat mașina și m-am plimbat pe jos prin Beverly Hills, ca de obicei. În partea rezidențială, era multă verdeată și multă umezeală. Nu se vedea nici un om. În cîteva case petrecerile erau în toi. Plăcuțe pe care stătea scris «de vânzare» răsăreau peste tot. Auzisem că numai în Beverly Hills și Bel Air erau de vânzare 416 case

scumpe. Auzisem că o mulțime de cinești dintre cei mai cunoscuți se mutau pe malul mării, așteptînd să sune telefonul. Zilele se transformaseră, pentru mulți dintre ei, în luni lungi de așteptare. Unii se simțeau paralizați. Nu vreau să mai încerce ceva nou. Altfel, le era teamă să lucreze «sub preț», ca să nu se afle că aveau nevoie de lucru.

M-am plimbat o oră, întrebîndu-mă ce se întîmplase cu Hollywoodul. Lucrurile se schimbaseră atât de mult! Oamenii păreau să aibă fie 70, fie 30 de ani. Între acestea două vîrste nu mai era nimic. Noul val de regi-zori știa o mulțime de lucruri despre filme, dar foarte puține despre oameni. William Wyler, Billy Wilder, Robert Wise, Alfred Hitchcock și alți regi-zori consacrați planau ca niște dinozauri deasupra unor ținuturi care cereau o punte de salvare, mai curînd decît o glîndire profundă.

Noul Hollywood ilustra cît de repede se pot schimba lucrurile, chiar mai repede decît le poți pricepe. Atunci, în 1970, erau însă numai primele răbufniri ale unor mari prefaceri.

M-am dus la o petrecere. Gazda m-a primit cu căldură, dar nu m-a întrebat ce mai fac. Era încurcată, se temea că m-aș putea simți stînjinită. A făcut la fel cu toți ceilalți invitați.

«În ziua de azi, vezi mai mult spatele oamenilor — a zis cineva,

pentru că nimeni nu vrea cu adevărat să audă ce se mai întîmplă. Nu poate fi decît și mai rău». Gazda m-a condus în salon și cîțiva mi-au aruncat priviri din care vedeam că m-au recunoscut, dar și-au continuat conversația. N-a fost nici un «bună ziua, ce mai faci?» spus direct, deschis. Nu era o întrebare pe care să poți s-o pui în 1970: riscai să ți se răspundă.

Și totuși, cu toate anunțurile «de vânzare», mai existau piscine încălzite și fîntîni colorate, iar dîneurile îmbelugate continuau pînă noaptea tîrziu. Chelnerii sobri și eleganți, cu cravate negre și parfumați foarte, se străduiau din răsputeri să ajute la camuflarea realității.

Ca și cum nimic nu se întîmpla, am auzit un producător prezicînd: «Lucrurile or să ia o întorsătură mai bună, de acum înainte. Trebuie să învățăm să menținem prețurile — asta-i tot! Și asta ne va permite să curățăm platurile de uscături. Un cerc de capete s-au aplecat aprobator, dar eu mă întrebam: cine erau uscăturile?»

M-am dus spre mijlocul camerei. Frank Sinatra a ridicat un pahar și l-a înclinat spre mine. Mi-a aruncat un zîmbet fermecător și pentru că 1970 a fost anul în care Frank Sinatra s-a orientat către dreapta am vrut să merg la el să-l întreb: «De ce ai făcut-o, Frank? De ce te-ai amestecat cu Ronald Reagan? Aveam obi-

Într-un film de Vittorio De Sica, De șapte ori femeie.



cei să te tachinez spunându-ți că ești regele din dulap. De ce a trebuit să ieși chiar și de acolo?»

Înainte să pot spune ceva, m-a oprit un producător. În timp ce-mi vorbeam, mă gîndeam la vechiul meu prieten, Frank. De ce mi se părea așa de ciudat ca Sinatra să fie dictatorul din Palm Springs? Hollywoodul a avut întotdeauna o tentație spre totalitarism. Vechii moguli au fost autoritari, cu pumnul de fier și au creat un sistem dictatorial cu care să controleze creatorii. Noi, cei care nu intrasem în sistem, eram considerați copiii: scrîntiți, impulsivi, strălucitori, talentați, dar nu cine știe ce inteligenți. Trebuia să fim conduși, ghidați, manipulați, crescuți, vinduți, împachetați, amăgiți și tolerați. Dar nu puteam să fim lăsați să ne conducem singuri destinele. Poate sentimentul ăsta să-l fi chinuit pe Frank. Poate că a fost rănit de prea multe ori, în zilele lui grele, înainte de a fi învățat cum se manevrează puterea. Acum devenise suportul unor oameni care știau s-o minusculeze mai cu dibăcie și la scară mai mare decît și-ar fi imaginat el vreodată. Talentul lui magnific și generos era atins grav de o asemenea transformare. L-am compătimit, dar n-am fost surprinsă. El i-a iubit întotdeauna pe gangsteri, într-un fel romantic, teatral, ca și cum ar fi vrut, cu adevărat, să fie unul dintre ei. Acum era acolo sus, alături de

cei mai vestiți. Privindu-l pe Frank, îmi părea bine că cel puțin a avut tactul să renunțe la zîmbetul acela «fermecător» și să-și întoarcă privirea de la mine cu o stinghereală rusinată.

M-am dus spre Billy Wilder. A clipt ca o broască rîloasă răutăcioasă și fața lui s-a încrețit într-un zîmbet forțat. Billy era maestrul cinismului retoric; era marfa lui și acum proprietarul părea posedat de propria lui marfă. După câteva banalități de început, s-a lansat într-o tiradă îndreptată împotriva publicului. «Dumnezeu știe ce vor — a spus. Nu sînt în stare să găsesc nici un răspuns. Filmele despre care cred că sînt cele mai evidente spanacuri — merg. Deci, ce să înțelegi?»

Billy era una dintre cele mai talentate și șlefuite minți cu care am lucrat vreodată. Dar cînd i-am spus că începe să se învechească dacă mai stă îngropat în biroul lui de la Hollywood, bînd gin și uitîndu-se la televizor, a spus că se simte comod la Hollywood pentru că el și soția lui vor să trăiască liniștiți. Lumea din afară nu-i pentru el. M-am întrebât cîtă vreme o fi de cînd gîndește așa.

M-am uitat pe lista invitaților și mi-am dat seama că jumătate din ei erau de la televiziune. Televiziunea ținea în viață studiourile, după ce tot ea fusese aceea care le lovise mortal. Dar Billy Wilder nu era singurul care se întreba ce vrea publicul

american. Aceeași întrebare îi murea și pe șefii studiourilor. Ei se pricepeau să întrevadă un succes, sondînd cam ce ar vrea publicul american să vadă sîmbăta seara. Acum nu mai erau în stare să dea vreun răspuns, ba chiar începuseră să se sperie de acei oameni din afară care, în ultimă instanță, le hotărau soarta. Gustul și raționamentul lor se vedeau acum rău zdruncinate, ba uneori nu mai aveau nici o părere. Chiar cînd se făcea un lucru bun, mai curînd erau gata să se autodistrugă, să facă praf și pulbere din el, înainte chiar de a fi lansat la public. Simțeam cum demoralizarea asta pune stăpînire pe cetatea filmului. Ai fi zis că toată lumea asta a filmului era ca un pilot — automat — care se autodistruge. Toată lumea, absolut toată lumea, în afară de cei de la televiziune. Aceștia păreau plini de încredere în sine și rezervați. Femelle aveau stele în priviri. Nu părea să-i deranjeze cu nimic faptul că erau angajați într-o producție de fleacuri. Păreau că s-au împăcat cu gîndul ăsta, considerîndu-l că face parte din regula jocului. Își spuneau în sinea lor că e mai bine să faci niște fleacuri decît să nu faci nimic. Mă uitam la ei cum se agită în timpul seratei și mă întrebam dacă n-ar fi cu puțință, într-o bună zi, ca și televiziunea să devină cu adevărat artă.

M-am dus la toaletă. «Hollywood Reporter», un ziar local, zăcea pe blatul de marmoră al lavaboului și i-am răsfoit paginile. Producția era la pămînt. Activitatea febrilă era de domeniul trecutului. Am sărit la ultimele pagini și am dat de Mica publicitate. În cele trei pagini pline de anunțuri, o ofertă cît toate zilele. Conținea o descriere detaliată a unei reședințe minunate de pe Beverly Hills, cu piscină, fîntini colorate, teren de tenis. Era chiar casa în care mă aflam acum.

M-am spălat pe mîini, m-am pieptănat, și m-am uitat din nou pe prima pagină. În ziare ca acesta nu găsești niciodată nimic despre lucrurile care merg prost. Nimic de exemplu despre Vietnam, despre sărăcie, despre rasism și, mai ales, nimic despre această prăbușire la care asistam, a unui întreg vis american. Nu scria nimeni că nu o să facă filme bune pînă ce n-o s-avem o țară mai bună; și nici pînă ce țara n-o să se simtă într-adevăr mai bine, n-o să putem să-i trezim sentimentul ăsta doar trimițînd-o la cinema. Relația asta n-o constata nimeni din lumea filmului. M-am întors în salon. În ușă, o tînără pereche de la televiziune își lua rămas bun, explicîndu-i gazdei că trebuia să plece devreme pentru că a doua zi începea lucrul devreme. Lumea filmului a rămas mai departe, bînd whyski ca și cum nimic nu s-ar întîmpla în jurul ei, ca și cum trăia mai departe o seară de pe la începutul anilor '60. De parcă toți rămîneau mai departe bogați și celebri.

Mi-am luat haina și m-am prelinș ușor, afară, în noapte.

Shirley Mac Laine a făcut o demonstrație a repertoriului ei interpretativ



Cannes nefestiv?



Prin amploarea participării internaționale și a publicității de care se bucură, festivalul de la

Cannes este pe drept cuvânt o oglindă a întregii evoluții a cinematografului mondial din perioada postbelică, în toate sectoarele lui principale: creație, producție, distribuție, exploatare. Premiile acordate de juriul de la Cannes sînt cunoscute în toată lumea, ele sporesc gradul de interes al distribuitorilor față de filmele respective, pentru că publicul însuși urmărește cu interes ce se întîmplă la Cannes.

**Cînd președintele
festivalului
declara
«străinii au salvat
Cannes-ul»,
el recunoștea rolul
jucat
de
tîrgul de filme**

Publicitatea trezește curiozitatea care, la rîndul ei, sporește succesul filmului premiat.

Sute de filme

Dar tradiționala întîlnire de la Cannes nu este numai un festival, ea este în același timp un mare tîrg de filme. Atunci cînd ziariștii au scris că, la ediția din 1976, la Cannes s-au putut vedea peste 400 de filme (ziariștii au fost cca. 1 800 din toată lumea), afirmația era foarte adevărată, dar cele peste 400 de filme au fost prezentate nu atît în cadrul festivalului, cît la **Marché du film** (Tîrgul de filme).

Dincolo de pod
a avut mulți admiratori
printre cumpărătorii
de filme

